

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



TESIS DOCTORAL

La plástica en las medallas de Pisanello

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ignacio Asenjo Fernández

DIRIGIDA POR

Rodolfo Conesa Bermejo

Madrid, 2001

ISBN: 978-84-8466-182-5

©Ignacio Asenjo Fernández, 1995

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



BIBLIOTECA U.C.M.



5308287222

LA PLASTICA EN LAS MEDALLAS DE PISANELLO



IGNACIO ASENJO FERNANDEZ

MADRID 1995

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes
Departamento de Escultura

**LA PLASTICA EN LAS
MEDALLAS DE PISANELLO**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
D. IGNACIO ASENJO FERNANDEZ
BAJO LA DIRECCION DEL DOCTOR
D. RODOLFO CONESA BERMEJO
MADRID, 1995.

*Hay una leyenda griega que atribuye al amor el primer retrato:
Dibutades, hija de un alfarero de Sicione, deseando conservar el
recuerdo de su amado y prometido Polemon, soldado que tenía que
separarse de ella, trazó el contorno que la sombra de su amado
proyectaba sobre un muro, cuyo contorno el padre cubrió de barro,
y cociéndolo en el horno la imagen adquirió duración.*

ALVAREZ-OSSORIO

INDICE

INTRODUCCION	5
1. RELACION DE MEDALLAS DE PISANELLO	15
2. DOCUMENTACION EN TORNO AL HOMBRE Y AL ARTISTA	22
2.1. Biografía de Pisanello	23
2.2. Cronología de la obra medallística de Pisanello	39
2.3. Itinerario crítico	43
3. ORIGENES DE LA MEDALLA	53
3.1. Orígenes y antecedentes de la medalla renacentista	54
3.2. Renacimiento italiano: la medalla, retrato de una individualización	70

4. ANALISIS DE LA OBRA MEDALLISTICA	
DE PISANELLO	78
4.1. Estudio plástico de la obra	
medallística de Pisanello	79
4.2. Particularidades técnicas	
en las medallas de Pisanello	121
4.2.1. Técnicas de fundición para	
medallas	157
4.2.2. Medallas de Pisanello	
retocadas	165
4.2.3. Firmas del artista en	
sus medallas. Letras y ligaduras	184
4.3. Estudio descriptivo de las medallas	
de Pisanello	203
4.3.1. Otras medallas atribuidas	
a Pisanello	395
CONCLUSIONES	403
BIBLIOGRAFIA	415
Bibliografía esencial anexa	
sobre Pisanello	441
INDICE DE ILUSTRACIONES	464

INTRODUCCION



xplorar los problemas de las relaciones plásticas entre los elementos de una imagen en el espacio abre vías para el desarrollo de la investigación artística; descubrir y esforzarse en comprender y hacer avanzar el conocimiento de los fenómenos relacionados con la plástica en las medallas de Pisanello (1397-1455) es el origen de la actual investigación. Este artista, ampliamente reconocido en su época y en la actualidad, y, más en particular, su obra medallística fijan su punto de partida.

No se parte de cero. El perfil creativo e innovador que distingue su obra medallística refleja un primer acercamiento al estudio; diversos análisis y estudios de autores han aportado opiniones en torno a su obra, sin embargo, no se pretende catalogar sus medallas pues ya hay y ha habido estudiosos que así lo han hecho (Hill, Pollard, Fossi Todorow, Middeldorf, Chiarelli, Alvarez Ossorio, etc.), se intenta abrir vías para el desarrollo de sucesivas investigaciones incidiendo en el análisis de los elementos plásticos y la interrelación de las formas que componen sus medallas, rara vez estudiado o tratado en profundidad.

No podemos olvidar el desarrollo de ese lenguaje plástico específico por medio del cual cada artista expresa y refleja sus ideas y emociones; la palabra plástico literalmente significa que podemos plasmar o modelar una materia blanda (arcilla, yeso, cera, etc.), sin embargo las formas tridimensionales que se crean con tales materias existen en el espacio, son volúmenes que al incidir la luz sobre ellos se ven como esquemas de luz y sombra; la interpretación de ese lenguaje visual, los elementos que lo gobiernan, la interpretación de las formas sobre el plano y el estudio de materiales y técnicas junto con las

aportaciones personales a las cuestiones que se analizan son parte de las exigencias de la actual investigación.

La presente tesis tiene su punto de partida en el trabajo de investigación llevado a cabo en la propia tesina de licenciatura (*Pisanello y el auge de la medalla*); la ampliación y dedicación al estudio de la obra medallística de Pisanello, junto a las aportaciones teóricas de los diversos estudiosos y las apreciaciones particulares que se presentan, dan lugar a este estudio.

Por otro lado, desde la perspectiva de escultor, se procura aportar un estudio provechoso y una visión particular de aquello que nos cautiva.

En primer lugar se presenta una relación ilustrada de las medallas conocidas de Pisanello en orden cronológico de ejecución, como toma de contacto y acercamiento a su obra medallística.

En el segundo capítulo se lleva a cabo un estudio biográfico y cronológico de Pisanello y su obra medallística, preciso para situar al autor en su época y profundizar en su actividad y trayectoria

artística. Desde su formación inicial en Verona y Venecia entre 1415 y 1422, colaborando con su maestro Gentile da Fabriano, hasta su actividad en diversas cortes italianas (Florencia, Pavia, Mantua, Roma, etc.), durante la primera mitad del siglo XV, Pisanello deja constancia de muchas de las figuras más destacadas en los retratos que sobre medallas hizo de ellos.

Numerosos autores y estudiosos de todas las épocas han elogiado la actividad artística de Pisanello; seguidamente y completando la biografía del autor, un itinerario crítico recoge testimonios, citas y fragmentos de diferentes autores que han mencionado a Pisanello, englobando tanto a coetáneos del artista como a investigadores actuales.

En el tercer capítulo se reflexiona sobre los orígenes y antecedentes de la medalla, cuyo origen es la moneda y siendo ésta el nexo para poder entender la medalla-retrato renacentista, como ente autónomo y despojado de todo carácter monetario, adquiriendo su lugar en la Historia del arte. El fenómeno de la individualidad, en el siglo XV, y el concepto de virtud identifican la esencia del sentido humanista; Pisanello, consciente de su época y conocedor de las

nuevas experiencias de esta cultura humanista, actualiza el lenguaje del Gótico Internacional enriqueciéndolo y adaptándolo para la plástica de sus medallas.

A partir de este momento, en el cuarto capítulo, se afronta el estudio de las características plásticas de su obra medallística, las cualidades que definen éstas, su vinculación y relación con los aspectos sociales y educacionales de la época, el concepto de proporción y belleza en la misma, el estudio de los elementos plásticos de su obra medallística, sus relaciones rítmicas y formales o sus esquemas compositivos, todo lo cual son claves para dar significación plástica a sus medallas. Aparte, son analizadas algunas características y particularidades técnicas específicas para la ejecución y obtención de medallas; la diferencia entre medalla acuñada y fundida, materiales y herramientas para su elaboración, pátinas, técnicas de fundición, etc.; partiendo de ello se exponen los métodos de ejecución utilizados por Pisanello para la confección de sus medallas, sus rasgos y peculiaridades. Teniendo en cuenta estas observaciones, se analizan algunos ejemplos de medallas de Pisanello retocadas o repasadas que

permiten estimar consideraciones conceptuales, técnicas y plásticas de sus medallas. Igualmente se estudia y describe la tipología de las letras y firmas representadas en las mismas. Un detallado estudio de cada una de las medallas, ilustradas con el anverso y reverso, señalando aspectos descriptivos de los mismos con la aportación de datos técnicos y cronológicos de cada medalla, es la labor presentada a continuación; seguido de cada medalla viene acompañado un comentario histórico preliminar, basado en aportaciones y citas de distintos estudiosos conocedores de la obra de Pisanello tomados de hipótesis o datos históricos, así como de la interpretación y significado del emblema de los reversos representados; un comentario plástico y técnico, en cada medalla, acompaña la exposición de éstas, basado siempre en el estudio del ejemplar que ilustra la exposición. Seguido de este estudio descriptivo, se acompaña una relación de medallas atribuidas a Pisanello, mencionadas por diversas fuentes, aunque no es conocido ejemplar alguno de las mismas.

La investigación se completa recogiendo las conclusiones o apreciaciones más relevantes, desde una perspectiva personal, de carácter histórico-social, plástico-formal y técnico.

Como colofón se presenta, en primer lugar, la bibliografía consultada; como anexo, se adjunta una amplia recopilación de documentación bibliográfica, en orden cronológico de edición, de diversos tratados o estudios sobre Pisanello y su obra.

El estudio crítico y el análisis descriptivo de la obra medallística de Pisanello ha sido estudiado por diversos autores; las publicaciones a este respecto son específicas y en su mayoría son ediciones en idioma extranjero, generalmente en italiano, inglés o francés. El compromiso adquirido ante la elección del campo de estudio elegido ha ido haciendo posible que las dificultades previas existentes en las fuentes documentales y bibliográficas consultadas hayan ido haciéndose asequibles.

La mayor parte de las ilustraciones de las medallas y detalles de las mismas que se presentan en la presente tesis han sido tomadas por el autor de ésta a partir de las diversas colecciones y museos visitados, indicándose en todo momento su procedencia; en el resto de las ilustraciones de medallas, que acompañan el trabajo, se especifica su

fuente de origen¹. Por su parte, los dibujos de Pisanello que acompañan al texto, bien aclarativos del mismo o bien proyectos de medallas, han sido tomados de otras investigaciones precedentes, la mayor parte derivados de ilustraciones a partir del Códice Vallardi, en el Museo del Louvre de París.

Sólo resta dar las gracias a todas las personas que me han prestado su ayuda a lo largo del tiempo en que he trabajado en este tema, a las que favorecieron la traducción de los libros en idioma extranjero; al Museo Lázaro Galdiano, en especial a Doña Marina Cano Cuesta, y personal del mismo por su maravillosa y desinteresada colaboración; también al Departamento de Numismática y Medallística del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en particular a Doña Carmen Alfaro Asins, por su generosa contribución a la consecución de esta tesis; a doña Mercedes López de Arriba, conservadora del Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid, por su atenta cooperación y ayuda, determinantes para completar este trabajo; igualmente deseo agradecer la generosa

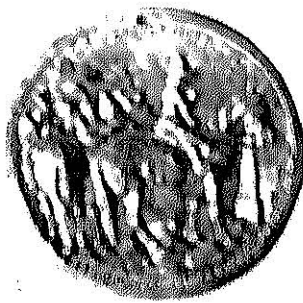
¹ Los datos, reflexiones y consideraciones que se aportan en la presente tesis han sido obtenidos, a partir de los ejemplares examinados de Pisanello, en los gabinetes de medallas de los siguientes museos y colecciones: Museo Arqueológico Nacional (Madrid), Museo Lázaro Galdiano (Madrid), Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (Madrid), Museo Nazionale del Bargello (Florencia), British Museum (Londres), Victoria and Albert Museum (Londres), Museo del Louvre (París) y Museo de la Monnaie (París).

ayuda prestada por la Dirección y el equipo del Museo Nazionale del Bargello, en Florencia, pues su abnegación ha favorecido la consecución de este estudio; asimismo, agradezco las atenciones brindadas por el departamento de numismática y medallística del British Museum en Londres. Por último, deseo reiterar un especial agradecimiento a Rodolfo Conesa Bermejo por su interés y apoyo en la dirección de esta tesis.

1. RELACION DE MEDALLAS DE PISANELLO



1. 2



1. 1

МЕДАЛЬ НА ПОВЕЩАНИЕ 1810 ГОДА (1810)



2. 2

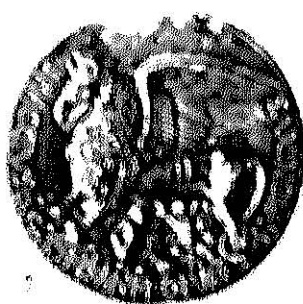


2. 1

МЕДАЛЬ НА ПОСЛАНИЕ КЪ ИМПЕРАТОРУ 1810



3. 2



3. 1

МЕДАЛЬ НА ПОСЛАНИЕ КЪ ИМПЕРАТОРУ 1810

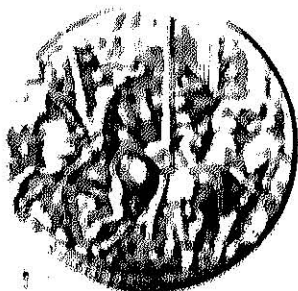


4. 2

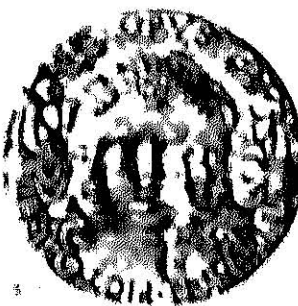


4. 1

МЕДАЛЬ НА ПОСЛАНИЕ КЪ ИМПЕРАТОРУ 1810



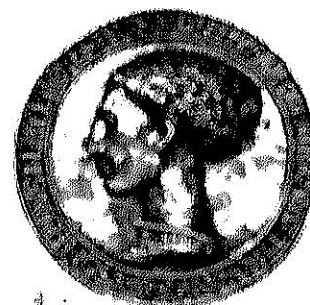
MEALLA DE 4000000000 ARGENTINOS. 1880



MEALLA DE 1000000000 ARGENTINOS. 1880



MEALLA DE 1000000000 ARGENTINOS. 1880



MEALLA DE 1000000000 ARGENTINOS. 1880



Fig. 1

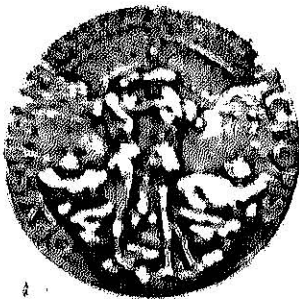


Fig. 2

MEALLA DE LIONELLO D'ESTE. 1445



Fig. 3



Fig. 4

MEALLA DE LIONELLO D'ESTE. 1445



Fig. 5



Fig. 6

MEALLA DE LIONELLO D'ESTE. 1445



Fig. 7



Fig. 8

MEALLA DE GIOVANNI PANDOLFO MALATESTA. 1445

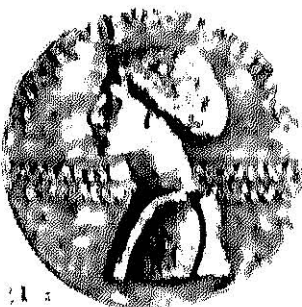


104



105

MEALLA DE SESION MEDICA PANAMERICANA. 1945



106



107

MEALLA DE MUNDO NUEVO. 1947



108

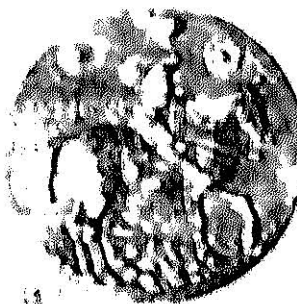


109

MEALLA DE ASOCIACION MEDICA AMERICANA. 1949

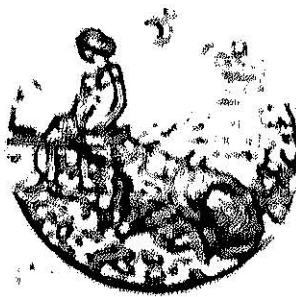
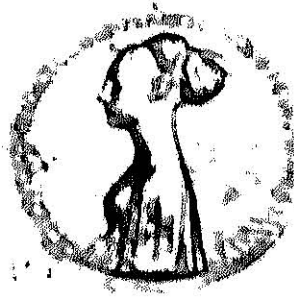


110

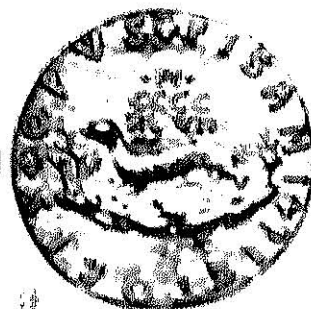
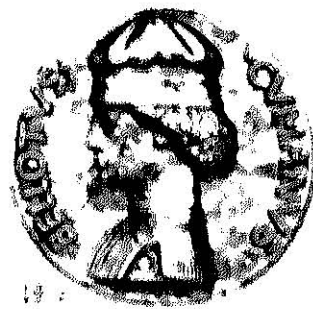


111

MEALLA DE ASOCIACION MEDICA AMERICANA. 1949



1948 1949 1950 1951 1952 1953 1954 1955 1956 1957 1958 1959 1960 1961 1962 1963 1964 1965 1966 1967 1968 1969 1970 1971 1972 1973 1974 1975 1976 1977 1978 1979 1980 1981 1982 1983 1984 1985 1986 1987 1988 1989 1990 1991 1992 1993 1994 1995 1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398 2399 2400 2401 2402 2403 2404 2405 2406 2407 2408 2409 2410 2411 2412 2413 2414 2415 2416 2417 2418 2419 2420 2421 2422 2423 2424 2425 2426 2427 2428 2429 2430 2431 2432 2433 2434 2435 2436 2437 2438 2439 2440 2441 2442 2443 2444 2445 2446 2447 2448 2449 2450 2451 2452 2453 2454 2455 2456 2457 2458 2459 2460 2461 2462 2463 2464 2465 2466 2467 2468 2469 2470 2471 2472 2473 2474 2475 2476 2477 2478 2479 2480 2481 2482 2483 2484 2485 2486 2487 2488 2489 2490 2491 2492 2493 2494 2495 2496 2497 2498 2499 2500 2501 2502 2503 2504 2505 2506 2507 2508 2509 2510 2511 2512 2513 2514 2515 2516 2517 2518 2519 2520 2521 2522 2523 2524 2525 2526 2527 2528 2529 2530 2531 2532 2533 2534 2535 2536 2537 2538 2539 2540 2541 2542 2543 2544 2545 2546 2547 2548 2549 2550 2551 2552 2553 2554 2555 2556 2557 2558 2559 2560 2561 2562 2563 2564 2565 2566 2567 2568 2569 2570 2571 2572 2573 2574 2575 2576 2577 2578 2579 2580 2581 2582 2583 2584 2585 2586 2587 2588 2589 2590 2591 2592 2593 2594 2595 2596 2597 2598 2599 2600 2601 2602 2603 2604 2605 2606 2607 2608 2609 2610 2611 2612 2613 2614 2615 2616 2617 2618 2619 2620 2621 2622 2623 2624 2625 2626 2627 2628 2629 2630 2631 2632 2633 2634 2635 2636 2637 2638 2639 2640 2641 2642 2643 2644 2645 2646 2647 2648 2649 2650 2651 2652 2653 2654 2655 2656 2657 2658 2659 2660 2661 2662 2663 2664 2665 2666 2667 2668 2669 2670 2671 2672 2673 2674 2675 2676 2677 2678 2679 2680 2681 2682 2683 2684 2685 2686 2687 2688 2689 2690 2691 2692 2693 2694 2695 2696 2697 2698 2699 2700 2701 2702 2703 2704 2705 2706 2707 2708 2709 2710 2711 2712 2713 2714 2715 2716 2717 2718 2719 2720 2721 2722 2723 2724 2725 2726 2727 2728 2729 2730 2731 2732 2733 2734 2735 2736 2737 2738 2739 2740 2741 2742 2743 2744 2745 2746 2747 2748 2749 2750 2751 2752 2753 2754 2755 2756 2757 2758 2759 2760 2761 2762 2763 2764 2765 2766



THE UNIVERSITY OF CHICAGO



THE UNIVERSITY OF CHICAGO



THE UNIVERSITY OF CHICAGO



21 a

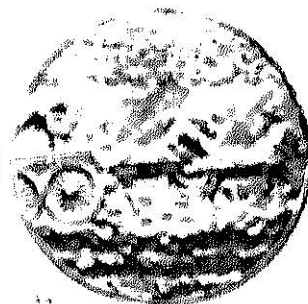


21 b

MEALLA DE ALFONSO X EL AFRICANO. 1449



22 a

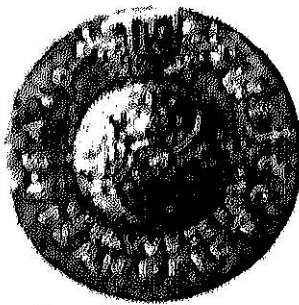


22 b

MEALLA DE ALFONSO X EL AFRICANO. 1449



23 a



23 b

MEALLA DE ALFONSO X EL AFRICANO. 1449


2. DOCUMENTACION EN TORNO AL HOMBRE Y AL ARTISTA



1. RETRATO DE PISANELLO.

(Fragmento de
una medalla,
atribuida a
A.Marescotti,
de 1443).

2.1. BIOGRAFIA DE PISANELLO

 urante cuatro siglos, Antonio Pisano, de
sobrenombre "Pisanello", fue llamado por todos,
erróneamente, "Vittore", comenzando por Vasari que,
bien sea en la primera bien sea en la segunda edición
de la "Vida", lo indica precisamente con tal nombre.

Como indica R. Chiarelli ¹:

es posible que el error derivase por confusión hecha, quizás por el mismo Vasari, del nombre del entonces aún célebre Vettor Pisani, almirante de la Serenissima del Trecento (A. Venturi, 1939). En 1902 Zippel publicaba algunas "Orazioni" del literato ferrarense Lodovico Carbone contenidas en el codice ottoboniano 1153 de la Biblioteca Vaticana: en una de éstas, "Pro nepote Galeotti Assassini", cercana al 1460 (pronunciada en presencia de Borso d'Este en honor de una tal Sara, nieta precisamente de Galeotto dell'Assassino, personaje en auge cercano a la corte estense), se habla de una tabla con el retrato de Leonello "quam Antonius Pisanus pinxit". Que se trata de Pisanello no hay duda (la tabla es probablemente aquella de 1441 ejecutada en concurso con Jacopo Bellini: Catálogo, n. 88). también Zippel, unido aún a la idea del Pisanello "Vittore", hace muchas conjeturas sobre quien pudiera ser, precisamente, el

¹ cfr. CHIARELLI, R., *L'opera completa del Pisanello*, Milano, 1972, pp. 83-84.

"Antonius Pisanus". Llega finalmente, con una fundamental y vastísima investigación documental. Biadego (1908-13) que, recabando irrefutables datos de las fuentes de los archivos, establece de una vez por siempre que el nombre de Pisanello era Antonio y no Vittore.

Puccio (o Pucino) di Giovanni di Cerreto, pisano, hace testamento el 22 de Noviembre de 1395 eligiendo como heredero universal a su hijo Antonio, nombrando usufructuaria a la propia mujer Isabetta (o Elisabetta) del difunto Niccolò Zuperio de la región de San Paolo en Verona. La escritura testamentaria está recogida en un documento de 1424 existente en el Archivo del Estado de Verona (antigua Oficina del Registro, vol. 1424, c. 754) publicado por Biadego (1909-10). La escritura original, hecha en Pisa por el notario Fannucio di Jacopo, pisano, es irre recuperable (Brenzoni, 1952). En la fecha del testamento y de la muerte del padre, por consiguiente, el pequeño Antonio ya había nacido: una anotación anagráfica de la parroquia de San Paolo de Campo Marzo en Verona, del año 1433, que hace un Pisanello "de 36 años", ya publicada por el mismo Biadego, de la cual se deriva que el artista hubiera nacido en el 1397.

Pisanello. por tanto. era descendiente de padre pisano y de madre veronesa.

Primeramente estuvo en Verona en el transcurso de un vasto movimiento migratorio verificado por Pisa hacia el centro veneto a finales del Trecento (recordemos que por algunos años la ciudad perteneció al dominio visconteo): a ello se refieren los testimonios de nombres de ciudadanos pisanos así como estimaciones y testamentos veroneses.

En consideraciones de 1443 y de 1447 aparecen residentes en Verona. otros Pisanellos (Testi. "RA" 1918: Brenzoni. 1952). No es posible todavía establecer con certeza donde pudo haber nacido el artista. si en Pisa. donde el padre tenía la casa. o en Verona.

Ya en 1404 el segundo marido de Isabetta. y padrastro de Pisanello. Bartolomeo da Pisa (otro pisano con quien la misma Isabetta tuvo una hija en el 1398. Bona). figura en un registro notarial en Verona (Verona. Archivio di Stato. rot. 27 [Biadego. 1909-10; Brenzoni. 1952]).

En las estimaciones veronesas del periodo que va de 1409 a 1411 aparece. en casi todas. el nombre de

doña Isabetta, como la cabeza de familia: ya hacia el 1409 resulta viuda del segundo marido/ No aparece en cambio el nombre de Antonio, que será sólo mencionado al inicio de 1443, un año después de la muerte de la madre.

Cercana la mitad del segundo decenio del siglo, todavía, Pisanello queda siempre, presumiblemente, en Verona. Se debe pensar que en estos años debió tener lugar su primera educación artística, en la Escuela de Stefano de Verona. Y por la lectura de documentos, se nota que la condición económica de Pisanello y de su familia resultan siempre buenas.

Entre 1415 y 1422 Pisanello es invitado en Venecia para continuar la decosación de la sala del Consejo Mayor en el Palacio Ducal, iniciada por Gentile da Fabriano. Pisanello pinta un episodio de la guerra entre el emperador Federico Barbarossa y el papa Alejandro III. Se inicia en estos años la fecunda colaboración del artista con Gentile da Fabriano.

En 1422 Pisanello, vive en Mantua. Ello se sabe porque obtiene el 4 de Julio en la región de San Paolo un solar de terreno, y por el acta de escritura de compra (12 de Agosto) en el que Pisanello figura

aun como "habitante de presencia Mantuana".

El 10 de Agosto de 1423 salda toda la deuda relativa a la adquisición del terreno. En este mismo año Gentile da Fabriano firma en Florencia la tabla de "La adoración de los Magos" realizada para la sacristía de Santa Trinidad. Tal vez Pisanello colaboro en la elaboración de dicha tabla, considerando la relación existente entre algunas figuras de esta y algunos diseños del Codice Vallardi; de aquí la idea de su estancia en Florencia, al aprendizaje de su maestro anciano.

En 1424 Filippo Maria Visconti hace arreglar y adornar el castillo de Pavía, en vista de la llegada del emperador Giovanni Paleologo: En este año muchos estudiosos han tenido en cuenta los frescos con representaciones de caza realizadas por Pisanello.

Entre 1424 y 1426 Pisanello permanece en Mantua en la corte de los Gonzaga. En el mismo período lleva a cabo en la iglesia de San Fermo Maggiore en Verona, firmandolo, el fresco de "La Anunciación", trabajando en equipo con el escultor Nanni di Bartoldo; el conjunto es concluido en 1426, como aparece en una lápida al pie del sepulcro (Brenzoni, 1952).

Muere en Roma, entre Agosto y Octubre de 1427. Gentile da Fabriano, donando a Pisanello (como resulta por un documento del Archivo Lateranense de Mayo de 1433) los propios instrumentos de trabajo: por lo que algunos estudiosos (entre ellos Degenhart y Colletti) fueron inducidos a creer que la actividad de Pisanello en San Giovanni in Laterano fuese iniciada antes de la muerte de Gentile. Vasari, en cambio, apunta sobre la andadura del pintor en Roma en el 1419-20 después de la invitación de Martino V.

Entre 1431 y 1432 Pisanello permanece en Roma para terminar los frescos dejados sin concluir por Gentile da Fabriano en la Basílica lateranense.

Es muy probable que esta prolongada estancia romana esté en concordancia con el propósito de la recuperación clásico-renacentista del artista. Como señala Weiss ², hay influencia humanista en sus obras y como muchos artistas italianos de su tiempo. Pisanello no era insensible a la atracción del arte clásico. En sus pinturas se detecta, pero es ante todo en sus dibujos donde el interés por la antigüedad es evidente. Tallas de piedras antiguas y estatuas ejercen una gran influencia sobre él, así

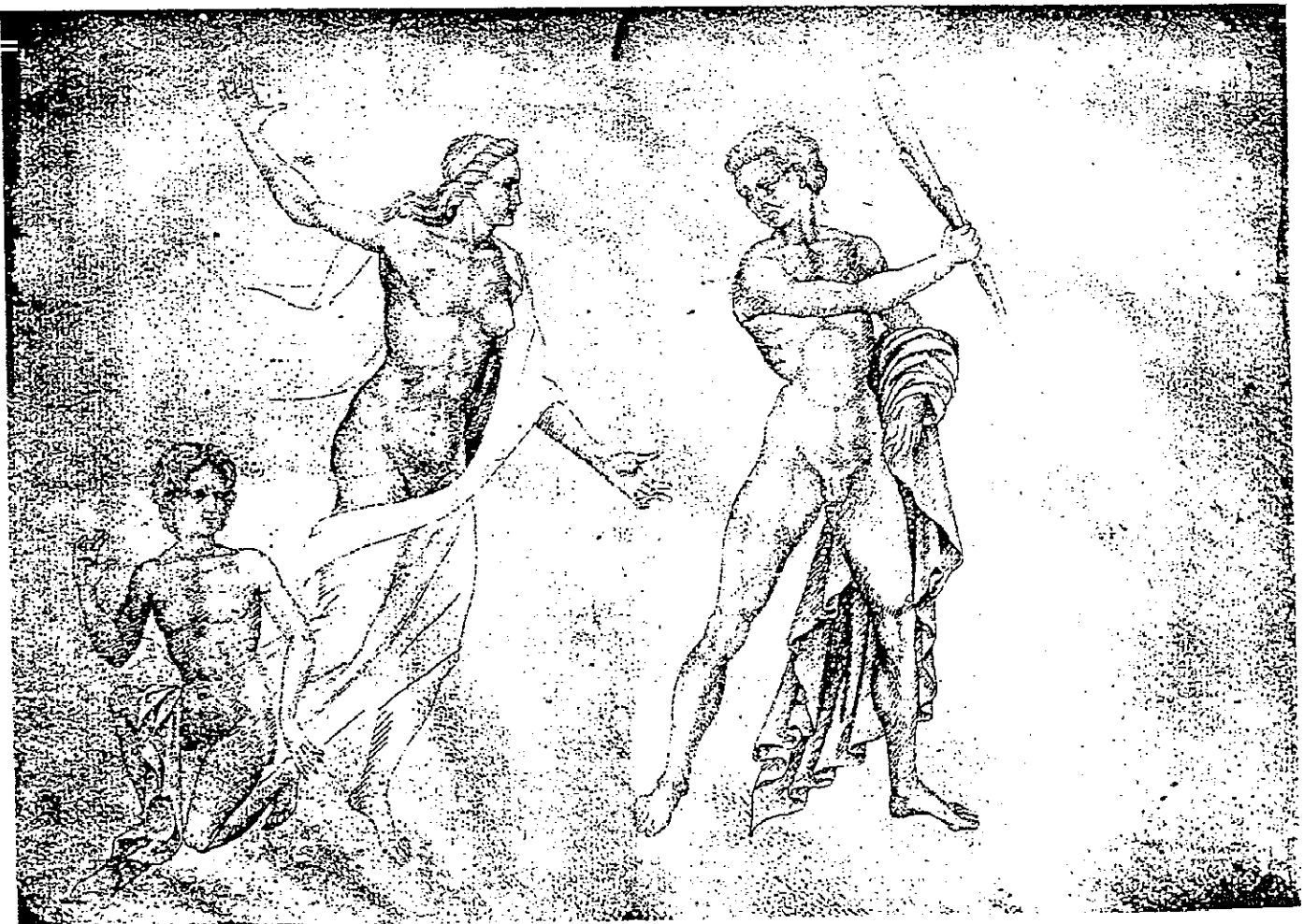
² WEISS, R., *Pisanello's medallion of the Emperor John VIII Palaeologus*, British Museum, Londres, 1966, p. 13.

como las monedas antiguas (estas últimas aparecen dibujadas en sus bocetos). Es bien conocido que a su muerte algunas monedas romanas fueron encontradas en su "bottega" lo cual demuestra su atracción y estudio por ellas.

El Papa Eugenio IV le envía (26 de Julio de 1432) una "littera passus" (salvoconducto) por la cual el pintor. debe presentarse en varias ciudades italianas ("pro diversis negotiis ad diversas Italie partes se conferre"(Archivo Secreto Vaticano: o Gnoli, "ASA" 1890)). De aquí la hipótesis de la estancia de Pisanello en Florencia y en otras ciudades toscanas.

En una carta del 20 de Enero de 1433, Lionello d'Este habla de una tabla de Pisanello con la "Madonna", prometida en donación por el artista (de la cual no existen posteriores noticias), y de su salida de Roma junto a un familiar suyo; ahí se hace además referencia explícita de la estancia del artista por Ferrara, a su retorno de Roma.

Resulta evidente, en este punto, que Pisanello ha entrado de lleno en el ámbito de la cortes principescas.



2. FIGURAS DE DESNUDOS DE LA ANTIGÜEDAD. (Louvre, Vallardi 2397, fol. 194 v.).

Nata 1433 y 1438 falleció vive en Verona en la
región de San Paolo con la madre viuda y con la hija
familia no hay noticia del matrimonio del apud
A estos años pertenece según la mayoría de los
críticos, una de sus obras fundamentales los frescos
de Capilla Pellegrini en Santa Anastasia

En 1438 Pisanello permanece en Ferrara durante el Concilio

Item	Price	Total
1 lb. Sugar	10	10
1 lb. Coffee	10	20
1 lb. Tea	10	30
1 lb. Rice	10	40
1 lb. Beans	10	50
1 lb. Corn	10	60
1 lb. Potatoes	10	70
1 lb. Apples	10	80
1 lb. Oranges	10	90
1 lb. Lemons	10	100
1 lb. Limes	10	110
1 lb. Pineapples	10	120
1 lb. Mangoes	10	130
1 lb. Guavas	10	140
1 lb. Passion Fruit	10	150
1 lb. Watermelon	10	160
1 lb. Cantaloupe	10	170
1 lb. Honeydew	10	180
1 lb. Strawberry	10	190
1 lb. Raspberry	10	200
1 lb. Blueberry	10	210
1 lb. Blackberry	10	220
1 lb. Elderberry	10	230
1 lb. Mulberry	10	240
1 lb. Currant	10	250
1 lb. Gooseberry	10	260
1 lb. Loganberry	10	270
1 lb. Marionberry	10	280
1 lb. Tayberry	10	290
1 lb. Duffelberry	10	300
1 lb. Black Raspberry	10	310
1 lb. Red Raspberry	10	320
1 lb. Blackberry	10	330
1 lb. Raspberry	10	340
1 lb. Strawberry	10	350
1 lb. Blueberry	10	360
1 lb. Blackberry	10	370
1 lb. Elderberry	10	380
1 lb. Mulberry	10	390
1 lb. Currant	10	400
1 lb. Gooseberry	10	410
1 lb. Loganberry	10	420
1 lb. Marionberry	10	430
1 lb. Tayberry	10	440
1 lb. Duffelberry	10	450
1 lb. Black Raspberry	10	460
1 lb. Red Raspberry	10	470
1 lb. Blackberry	10	480
1 lb. Raspberry	10	490
1 lb. Strawberry	10	500

[illegible]

En esta ocasión inicia la actividad medallística llevando a cabo la medalla de Giovanni VIII Paleologo, emperador de Constantinopla.

Estando en curso la guerra entre Filippo Maria Visconti y la república de Venecia, barre una gran peste a Verona, y muchos ciudadanos (entre ellos Pisanello. [A. Venturi, 1896]) huyen a Mantua. El 4 de Julio, Gianfrancesco Gonzaga, ya capitán general de los venecianos, pasa a los milaneses. El gobierno de la Serenísima al poder de Verona reclama a la patria a todos los emigrantes; a tal orden, Pisanello debe evidentemente substraerse, ya que parece estar presente en Mantua.

El 3 de Diciembre Dña Isabetta, madre de Pisanello, dicta testamento en casa del consejero Andrea della Levata, nombrando herederos universales a sus hijos Antonio y Bona.

La presencia en Mantua de Pisanello en 1439 es confirmada entre otros por una carta del tesorero de la corte mantuana a la marquesa Paola Gonzaga, con fecha 12 de Mayo.

En relación a la acertada presencia de Pisanello en Mantua en este año, viene datada en 1439-40 las medallas de Gianfrancesco Gonzaga "capitaneus maximus armigerorum" de los Visconti y de Niccolò Piccinino, comandante al mando de las milicias visconteas.

En Noviembre de 1439 las tropas de Gonzaga y de Piccinino asedian y ocupan brevemente Verona, ciudad fiel a Venecia, provocando desbastes y saqueos, y retirándose después a tomar por sorpresa a la armada veneta. Pisanello figura entre los seguidores de Gonzaga en esta empresa, y por ello será después acusado (A. Venturi, 1896; Biadego, 1912-13).

El 11 de Mayo de 1440 Pisanello permanece en Milán, llamado a dejar testimonio de los hechos del Noviembre de 1439 (A. Venturi, 1896). A este período esta referida la ejecución de la medalla de Filippo Maria Visconti.

A mitad del año 1441 ejecuta, en Ferrara, el retrato de Lionello d'Este en concurso con Jacopo Bellini.

El 16 de Agosto retorna de Ferrara a Mantua.

El 7 de Febrero de 1442 a consecuencia de una instancia llevada a cabo por la comunidad de Verona, se permite obtener para los emigrantes veroneses la facultad de repatriación. El gobierno de la Serenísima concede la gracia con un documento del Consejo de los Diez (en él también es mencionado "Pisanus Pictor"). Pero todavía, una vez más, Pisanello queda en entredicho.

En Octubre los Diez acusan y culpan a Pisanello de haber pronunciado injurias contra la Serenísima. Pisanello es condenado a permanecer confinado en Venecia, a no poder vender ningún bien sin licencia del Consejo, y a ser considerado rebelde (asociado a la confiscación de los bienes) cuando contravenga al decreto. Finalmente presentándose a los Diez, con fecha 21 de Noviembre Pisanello obtiene trasladarse a Ferrara para ocuparse de sus propios intereses y de abstenerse dos meses, pero con taxativa prohibición de pisar el territorio veronés o mantuano (Biadego, 1909-10).

A. Venturi (1939) adscribe a este año la medalla de Francesco Sforza que Pisanello habría ejecutado en Venecia "para hacer menos grave su condición de rebelde".

El 27 de Junio de 1443. por complacencia de Lionello d'Este. los gobernantes de la Serenísima conceden al pintor prolongar su estancia en Ferrara.

Los Gonzaga dan muestras de interesarse vivamente por el artista. que es rechazado no obstante en Ferrara (no a causa de presiones por parte de los Estenses sino por la taxativa prohibición del gobierno veneciano).

En un mandato de la corte Estense (15 de Agosto de 1445) con firma de Ludovico Casella. se da noticia de un pago de cincuenta ducados de oro a Pisanello. a cuenta de una tabla con tema desconocido que el pintor ejecutó en la morada estival de Belriguardo (A. Venturi. 1896); quizás la tablilla de Londres con "La aparición de la Virgen a San Antonio Abad y San Jorge".

Pertenecen además al periodo de su permanencia en la corte de Lionello d'Este las seis medallas con la efigie del príncipe. así como las dos de Sigismondo Pandolfo Malatesta. señor de Rimini y la de Novello Malatesta. señor de Cesena.

El 8 de Enero de 1447 Pisanello aún permanece en Ferrara. puesto que recibe un pago de veinticinco florines de oro por los administradores generales de la corte estense.

En este mismo año resultan inscritas las medallas de Cecilia Gonzaga y Belloto Cumano; son además adscritas al mismo año (Pisanello se halla en Mantua) también las medallas de Vittorino da Feltre y de Ludovico III Gonzaga.

Se debe a críticos más recientes (Fossi Todorow, Paccagnini) el referir a este período los frescos del Palacio Ducal de Mantua.

18 de Agosto de 1448 Lionello d'Este hace llegar al humanista Pier Candido Decembrio, secretario de Filippo Maria Visconti, la medalla que hizo en su honor Pisanello.

En Octubre del año anterior Decembrio había presentado al príncipe estense una biografía de Filippo Maria Visconti (muerto el 13 de Agosto), del cual había sido secretario: donde (capítulo L), describiendo la figura del difunto duque, habla del retrato (probablemente la medalla) realizado por Pisanello.

En 1449. Pisanello se halla en la corte de Alfonso I de Aragón en Nápoles, donde es altamente elogiado.

Lleva la fecha de 1449. una medalla de Alfonso V d'Aragona. y a estas son probablemente contemporáneas las otras dos medallas con la efigie del soberano así como la de Inigo d'Avalos.

Después de 1449 se desconocen ciertos documentos. y se interrumpe también la actividad medallística de Pisanello. por lo que algún crítico fuera inducido a creer que el pintor quizás muriera poco después: para algunos. y entre ellos A. Venturi (1883 y 1896). la fecha más probable fue la de 1451. Otros documentos indicados por Heiss (1881) o Brenzoni, creen poder afirmar con seguridad que la muerte de Pisanello sobrevino en Octubre de 1455.

2.2. CRONOLOGIA DE LA OBRA MEDALLISTICA DE PISANELLO

1438 (29 Feb.) a 1439 (10 Enero). Giovanni Paleologo en Ferrara. (Pisanello hace su primera medalla).

1438. Pisanello exiliado de Verona.

1439. (Mayo). Pisanello en Mantua.

1439. Medalla de Gian Francesco I de Gonzaga.

1439. (17-20 Nov.). Pisanello visita Verona.

1440. (11 Mayo). Pisanello en Milán.

1441. (Tempranamente). Pisanello en Ferrara.

1441. (27 de Marzo). Deuda registrada en contra de Pisanello en Mantua.

1441. (16 Agosto). Pisanello en Mantua.

1441 (finales) a 1442. Pisanello en Milán y Pavía.
Medallas de F. M. Visconti, N. Piccinino y Fr.
Sforza.

1443/44. Pisanello principalmente en Ferrara.

1443. (Entre Marzo y Sept.). Pisanello visita Mantua.

1443. (Hasta finales). Algunas, si no todas, las pequeñas medallas de Lionello d'Este.

1444. (Abril). Boda de Lionello d'Este. conmemorado en medalla.

1444/45. Pequeña medalla de Sigismondo Malatesta.
Medalla de Domenico Malatesta.

1445. Gran medalla de Sigismondo Malatesta.

1445/47. Pago a Pisanello por su trabajo en Ferrara.

1446/47. Medalla de Vittorino da Feltre.

1447. Medalla de Cecilia Gonzaga y Belloto Cumano.

1447/48. Medalla de Ludovico III Gonzaga.

1448. (19 Agosto). Medalla de Decembrio (acabada en Ferrara).

1448. (Finales). Pisanello va a Nápoles. Comienza a trabajar en la medalla de Alfonso V.

1449. Medallas de Alfonso V (Liberalitas y Venator).

1449/50. Otras medallas de Alfonso V e Inigo d' Avalos.

1455. (Pocos días antes del 31 de Octubre). Muere Pisanello en Roma.

2.3. ITINERARIO CRITICO

Pisanello fue en su tiempo un artista ampliamente conocido por sus valores artísticos. Conforme a los ideales y espíritu de su época fue elogiado unánimemente así como sus méritos reconocidos. tanto por sus contemporáneos como, asimismo, posteriormente.

Aunque fue admirado. su personalidad fue desconocida durante largo tiempo. Desde sus inicios es mencionado con honores y críticas favorables por autores como Flavio Biondo, Dati, Porcellio, Tito Vespasiano Strozzi, Angiolo Galli, etc. Incluso Vasari lo menciona en su "Vida" (1ª edición de 1550). aunque por los datos aportados se deduce que poco sabía de él. no ya tanto en 2ª edición de 1568 donde le engloba dentro de la escuela de Andrea del Castagno: (tan sólo cabe destacar como hecho oscuro del artista aquel por el cual Pisanello es declarado

"pintor rebelde" por la República veneciana pero únicamente por razones políticas y no propiamente artísticas).

Por otro lado, ya en tiempos de Vasari algunas de las principales obras de Pisanello habían desaparecido (ejemplos están en Venecia, Mantua y Pavia) formándose pues ese vacío histórico que acompañaría el nombre del artista hasta muy cercanos nuestros días. Ello ayudó a forjar en torno a su figura un oscurantismo y una atroz y lastimosa confusión.

Por fortuna en siglos posteriores un interés por el medallista y excelente dibujante va creciendo a su alrededor. De este modo Hill en 1905 edita una monografía crítica esencial sobre el artista. Después entre 1908 y 1913 una serie de estudios bien documentados por Biadego dan el punto de arranque para una mejor interpretación y su buen sentido biográfico y cronológico; a ello le sigue en 1940 otra monografía de Degenhart, precedida por la de A. Venturi, y seguidas por las de Thiis (1941), Brenzoni (1952), aportaciones de Coletti (1953) y aquellas de Sindona (1961).

Sin duda el estudio más ambicioso ha sido la catalogación de sus medallas confeccionado por Hill en 1930 en el "Corpus of Medals of the Renaissance"; e igualmente, y como caso similar, el corpus de dibujos del artista elaborado por M.Fossi Todorow (1966) asegurando definitivamente y con criterio restrictivo el arduo y complejo aspecto de los dibujos.

Pienso que, aunque Pisanello vivió el período del final del Gótico y cuando ya se dejaban respirar aires del nuevo Renacimiento emergente, merece un puesto entre los maestros del Quattrocento con una posición concluyente como medallista sin igual y como dibujante de gran sensibilidad.

Seguidamente se citan fragmentos escritos, en orden cronológico, de distintos autores que se han referido a la figura de Pisanello. En ellos se recogen distintos testimonios en torno a nuestro artista que dejan constancia del reconocimiento que el mismo tuvo y tiene en la historia del arte con méritos propios.

El itinerario crítico recoge testimonios desde el siglo XV, escritos entre otros por L. Dati, G. Veronese o T. V. Strozzi, todos ellos de carácter literario o poético, elogiando la figura del artista, pasando por las notas de Vasari en su "Vida de grandes medallistas, pintores, escultores y arquitectos", editado en 1568, que de él escribe dedicándole una parte en su obra y haciéndole partícipe de su época como artista. A continuación se cita un fragmento de la monografía que Heiss escribió en torno al artista en 1881, siendo esta una valiosa aportación en cuanto al estudio de la catalogación, descripción y análisis de las medallas de nuestro artista, monografía escueta pero llena de contenido. Por último se pasa al comentario de autores más cercanos a nuestro días como los de J. de Foville, Hill, Babelon o J. G. Pollard, entre otros; en todos ellos nos muestran a Pisanello como un artista vivo que es admirado, digno de estudio y elogiado en cualquier época:

Inter pictores nostri statuere poetae
 Pisano palmam, qui fingens omnia ad unguem
 Naturam ingenio et mira exequaverit arte:
 At cirratorum quamquam sententia sancta est
 More meo tamen herebam parteque probabam
 Horum iudicium: sed cum, proh Iuppiter! ipsum
 Nostros heroas video deducere vivos,
 Vivos alipedes, civum genus omne ferarum,
 Torpidus o (b)stupeo, Pisanum ad sidera laudo,
 Dicere si fas est, etiam ut Promethea vincat.

L. DATI, In laudem Pisani pictoris, siglo XV

Si mihi par voto ingenium fandiue facultas
 Afforet: et magnum redolerent pectora phebum,
 Labraque proluerent pleno cratere camene,
 Versibus aggrederer dignas extollere laudes
 Pro meritis Pisane tuas: ut vividus omne
 Exuperes evum sic post tua fata superstes
 Pubescas: servesque novam per secula iuventam.
 Qualiter accenso post se iuvenescere fertur
 Assyrium phenica rogo et de morte renasci ...

GUARINO VERONESE, poema en honor a Pisanello, 1438 (?)

Se Cimabò, cum Gretto (Giotto) et cum Gentile,
 Ch'a pinger puser l'honorata mano
 Et chi de l'arte fu mai più soprano,
 Tornassero hoggi, et cresceress lo stile,
 Farebbe el nome lor più basso et vile
 El glorioso et dolce mio Pisano;
 Tanto è più grato el suo stil deretano,
 Quanto è più dell'inverno un dolce aprile ...

A. GALLI, soneto en honor a Pisanello, 1442

Quis pisane. tuum merito celebrabit honore
 Ingenium praestans, artificesque manus?
 Nam neque per Zeuxis. nec par tibi magnus Apelles:
 Sive velis hominem pingere, sive feram.
 Qui volucres vivas. aut quid labentia narrem
 Flumina, cumque suis aequora littoribus?
 Illic et videor fluctus audire sonantis:
 Turbaque caeruleam squammea findit aquam ...

T. V. STROZZI, Ad Pisanum pictorem praestantissimum, anterior a 1443

Qui facis ingenuas rerum. pisane. figuras,
 Qui facis aeternos vivere posse viros.
 Optime pictorum, qui sunt, quicumque fuere,
 Quique etiam magnae gloria laudis erunt.
 Tu facis heroas divinae munera famae,
 Tu facis aeternum nomen habere duces.
 Mantua dum maneat, dum sit Gonzagia proles.
 Karole. pisani munere notus eris.
 Tu quoque, perpetua vives. Sismunde, figura ...

B. BASINI, elogio en honor a Pisanello, 1447-48 (?)

Et in medaglia e in pictura el Pisano

GIOVANNI SANTI, lista rimada de grandes maestros, 1447 (?)

Si qua per ingenium et dignitos divina putamus.
Ingenii si nunc pictor et artis habet;
Ille es qui miras piogis, Pisano, figuras,
Perpetuaque viros vivere laude facis.
Naturam in rebus variis imitaris et artem.
Unde dicam Phidiae, Praxitelisque manus ...

PORCELLIO (Giannantonio de' Pandoni), *In laudem Pisani pictoris*, 1449

Verona ha tenido en el siglo pasado a Altichiero como maestro del arte pictórico, pero hoy se puede ver uno, que por su fama supera en mucho a todos los de nuestra epoca. Se llama Pisanello y existe una composición poética de Guarino en su honor ...

F. BIONDO, *Italia illustrata*, 1482

El que, entre otros muchos, se puede ver y tocar, como se dice, con buena mano, es Pisano, o mejor dicho Pisanello pintor veronés; el cual habiendo estado muchos años en Florencia con Andrea del Castagno, y habiendo finalizado la obra de él, después de muerto, adquirió tanto crédito como el nombre de Andrea, que estando en Florencia el Papa Martín V, éste lo llevó consigo a Roma.

G. VASARI, *La Vida*, 1568

Los mejores poetas de su tiempo le dedicaron sus versos: Basinio de Parma, Guarino de Verona, Porcellio Pandoni de Nápoles, Tito Strozzi de Ferrara, componiendo en su honor poemas en los que ponen en una afortunada igualdad con los más famosos pintores y escultores de la antigüedad.

A. HEISS, *Les médailleurs de la Renaissance*, Vittore Pisano, 1881

A pesar de que Pisanello gozó de gloria en vida y que hoy su gloria aumenta, su personalidad sigue siendo misteriosa para nosotros. Al ser de Verona, Vasari escribió menos de él. Por otro lado sus pinturas son escasas: lo juzgan sobre todo por sus dibujos y sus medallas: éstas nos revelan un artista extraordinario, delicado, vivo, penetrante, original ...

J. DE FOVILLE, *Pisanello et les médailleurs italiens*, 1908

Permanecen composiciones tales como el gran Aguila de Pisanello majestuosa contra el cielo con pájaros menores de presa o el rey Alfonso arrojando sobre el jabalí su ligera pero atlética forma pero descubriéndose vívidamente contra la masa de la bestia en la cual está a punto de hundir su arma; o la medalla de Cecilia Gonzaga, la inocencia sentada a la luz de la luna soñando, con el manso unicornio a su lado ...

G. F. HILL, *Select italian medals of the Renaissance in the B. M.*, 1915

Pues bien, si le consideramos como retratista, Pisanello seguía el mismo rumbo. La tarea se impone es dar cuenta de la "virtud" del personaje que se ofrece a su análisis. No se trata de perfección moral, sino de todo lo que identifica a un individuo, su temperamento, sus dotes espirituales, la esencia de su psicología. La virtud, en el sentido que dieron a la palabra los humanistas, es la realización por cada "uomo singolare" de su propio ser, de su propia semejanza, de la cual, por esfuerzo de su incontrastable voluntad, no se ha de apartar en cada momento de su existencia.

J. BABELON, *Pisanello*, 1957

Tal como los tenemos, los dibujos por Pisanello o atribuidos a él, caen dentro de cierto grupo. Desde el punto de vista técnico, emplea materiales y herramientas normales de ese tiempo; pluma o pincel, tinta bistre u otros pardos, y acuarelas, tiza o punta de plata, todo esto usado en papel o pergamino. El papel en el que una serie sobrevive ha sido enrojecido. Manteuffel sostiene que esos dibujos en su presente condición, la mayor parte muy burdos y conteniendo casi nada del arte del maestro, son dibujos para calco del trabajo al fresco ...

G. F. HILL, *Drawings by Pisanello*, 1965

Por segunda vez se le presenta ocasión de retratar a un emperador, y, juzgándolo un personaje digno de los antiguos, recurrió a una técnica usada por los antiguos; no fue un episodio excéntrico en el desarrollo de su arte el que los desarrollos tonales conseguidos con la cera, y no por casualidad firmados "opus Pisani Pictoris", se revelaran, desde la medalla de Paleólogo, superiores en cuanto a su delicadeza, a los experimentados por el color.

A. ZANDLI, *Pinacoteca de los genios*, Pisanello, 1965



Sin duda otros artistas italianos del siglo XV, entre ellos humanistas, hablaron con entusiasmo de Pisanello. Está claramente indicado en muchos poemas latinos que ellos escribieron en su honor, ensalzando su honor y mandos con hiperboles; entre sus autores incluyen figuras del firmamento humanista tales como Guarino de Verona, Porcellio, Basinio de Parma y Tito Vespasiano Strozzi.

Hay influencia humanista en sus obras y como muchos artistas italianos de su tiempo, Pisanello no era insensible a la atracción del arte clásico. En sus pinturas se detecta, pero ante todo es en sus dibujos donde el interés por la antigüedad es evidente. Tallas de piedras antiguas y estatuas ejercen una gran influencia sobre él; así como las monedas antiguas ...

R. WEISS, *Pisanello's medallion of the Emperor John VIII Palaeologus*, 1966

Adolfo Venturi ya reconoció en 1890 que era errónea la tradición que decía que Pisanello inventara la medalla icónica renacentista y demostró, con la ayuda de especialistas en la materia como Strada, Lipse, Di Cenge y Köler, que tal tipo de medalla ya se había difundido en los primeros años del Quattrocento; está claro, sin embargo, que Pisanello alcanzó en este difícil arte una posición de indiscutible preeminencia y que fue, en ella, un maestro insuperable.

R. CHIARELLI, *Pisanello*, 1966

Pisanello ha inventado la medalla-retrato. La singularidad de esta invención merece ser considerada si se piensa que la medalla ha mantenido hasta nuestros días la forma que Pisanello por primera vez dictó.

J. G. POLLARD-G. MAURI MORI, *Medaglie e Monete*, 1981

3. ORIGENES DE LA MEDALLA

3.1. ORIGENES Y ANTECEDENTES DE LA MEDALLA RENACENTISTA



on evidencia la medalla deriva de la moneda. Ambas se componen de anverso y reverso, pero el fin de ellas es diferente. Mientras que la moneda es un instrumento de forma de pago, la medalla es el medio para conmemorar algo o a alguien. La medalla tiene características propias, incluso es diferenciador el material de que están compuestas en muchos casos, así como sus dimensiones. Como indica Ricci ¹ la palabra *METALLUM*, usada al neutro plural *METALLA* daba *MEDAGLIA*, como "marabilia" daba "meraviglia", e indicando el material del que estaba compuesta la pequeña obra de arte pasa a indicar la obra misma.

¹ RICCI, S., *La medaglia del Rinascimento italiano*, Milán, 1910, p. 7.

La medalla renacentista no tiene el mismo significado que los medallones griegos de Siracusa o Atenas. que eran valiosos no solo por el oro sino también por su arte.

El medallón romano continuó, sobre todo en el siglo IV, con estas piezas de caro valor y de gran mano de obra, y más dedicadas a la decoración que a otra cosa. En este caso la conexión era la familia Imperial, pero en la medalla renacentista era sólo la persona en concreto.

La medalla fue precedida por algunas piezas acuñadas hechas en Padua durante la segunda mitad del siglo XIV, más en concreto, es la familia de los Carrara, señores de Padua, con pequeñas medallas conmemorando la reconquista de esa ciudad frente a la dominación extranjera en 1390; piezas inspiradas en el tratamiento de algunos bustos de sestercios romanos del siglo I d.c., y siendo acuñadas con matriz. Es precedida también por tres pequeñas medallas acuñadas en Venecia durante los últimos años del siglo XIV y primeros del XV, y por una, tal vez dos, medallas acuñadas hechas en Mantua en el siglo XV.



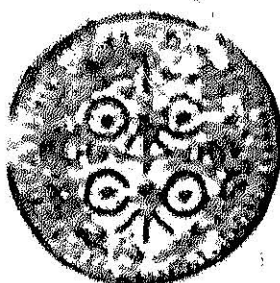
THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

[illegible]

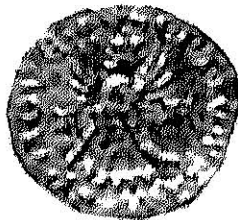
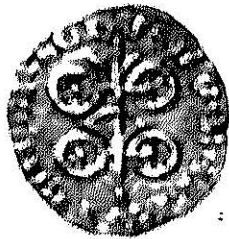
... ..

... ..

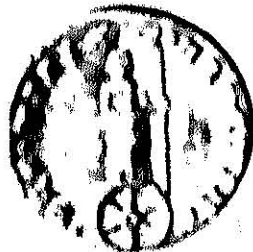
... ..



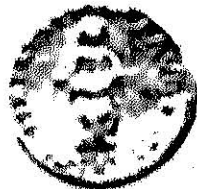
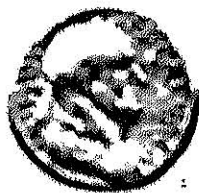
1. The first part of the report discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions.



1. MEDAGLIA ARGENTA DI FRANCESCO I DE' CARRARA, MILLE
D. DIAMETRO 31. PUNTO DI PESO 1.15. DENTATO ALL'ESTERNO. 24 ANNI.



2. 1a. 1a. MARCO AURELIO: SALUTE PAVATA,
1745. MILLE 33. DENTATO ALL'ESTERNO. 24 ANNI.



3. 1a. 2a. AURELIO: SALUTE PAVATA, 1745.
MILLE 33. DENTATO ALL'ESTERNO. 24 ANNI.
MEDAGLIA ARGENTA DI FRANCESCO I DE' CARRARA, MILLE
D. DIAMETRO 31. PUNTO DI PESO 1.15. DENTATO ALL'ESTERNO. 24 ANNI.

El coleccionista duque de Berry poseía una serie de medallones, probablemente bañados en oro o plata, representando famosos gobernantes en conexión con la historia de la Cristiandad. Hay dos reproducciones tardías de éstas, la de Constantino el Grande y la de Heraclio, pero son esencialmente de carácter medieval.

Como apunta Mark Jones ²:

En la Edad Media no debía ser muy difícil encontrar monedas antiguas, sobre todo en las zonas donde se habían asentado los romanos. Fáciles de transportar, duraderas y con el retrato de personajes famosos y una inscripción impresos en una de sus caras, esas piezas mostraban claramente el fin para el que habían sido creadas. Era lógico, por tanto, que los individuos o estados que deseaban emparentar sus méritos con las glorias de la antigua Roma decidieran producir monedas similares. Tal fue el caso de las acuñadas por el emperador Federico II (1215-50) en Messina y Brindisi

² JONES, M., *The Art of Medals*, British Museum Publ., Londres, 1979, p. 7. (hay trad. cast.: *El Arte de la Medalla*, Cítedra, S.A., Madrid, 1988).



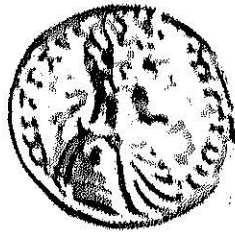
1904 ST. LOUIS EXPOSITION MEDAL
 Obverse: Seated female figure holding cornucopia.
 Reverse: Large classical building.



1904 ST. LOUIS EXPOSITION MEDAL
 Obverse: Profile of a man.
 Reverse: Large classical building.

desde 1231. Estas piezas llamadas Augustales, presentan, en el anverso, un retrato similar al de los aureos de Caracalla... El reverso muestra la característica águila romana asiendo un rayo, que en este caso el copista ha sustituido por unas garras demasiado grandes: el cospel de estas monedas es muy similar al de las piezas de oro de los siglos III y IV. Tanto la efígie del emperador como la técnica de acuñación son excepcionales si se las compara con las de otras monedas de la misma época...

También Jones (op. cit., p. 7) señala que se dieron otros ejemplos aislados de monedas basadas en modelos clásicos que aparecen en Ragusa en los siglos XIV y XV. Estas piezas que datan de 1350 y 1436, imitan a las de Constantino II. Sin embargo las acuñaciones que imperan en la Edad Media no pueden ser consideradas como prototipos de la medalla del Renacimiento italiano; no obstante, prueban que, en lugares y épocas muy diferentes, se conocían las monedas romanas y se las admiraba hasta el punto de desear imitarlas.



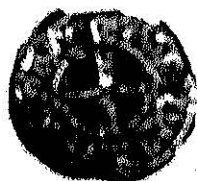
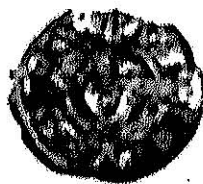
1911 ARGENTINA 50 CENTOS
 Obverse and reverse of the 1911 Argentine 50-cent coin.
 The obverse shows a profile of a man facing right.
 The reverse shows a profile of a man facing left.



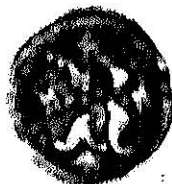
1911 ARGENTINA 10 CENTOS
 Obverse and reverse of the 1911 Argentine 10-cent coin.
 The obverse shows a profile of a man facing right.
 The reverse shows a profile of a man facing left.



1911 ARGENTINA 5 CENTOS
 Obverse and reverse of the 1911 Argentine 5-cent coin.
 The obverse shows a profile of a man facing right.
 The reverse shows a profile of a man facing left.



1911 ARGENTINA 2 CENTOS
 Obverse and reverse of the 1911 Argentine 2-cent coin.
 The obverse shows a profile of a man facing right.
 The reverse shows a profile of a man facing left.



1911 ARGENTINA 1 CENTO
 Obverse and reverse of the 1911 Argentine 1-cent coin.
 The obverse shows a profile of a man facing right.
 The reverse shows a profile of a man facing left.

Tal admiración, sostiene Jones (op. cit., pp. 7. ss.), era patente en la corte de la Casa de Carrara en donde Petrarca (m. 1374) fue primer coleccionista de monedas antiguas del que se tiene noticias, que en 1390 se materializó en una pieza conmemorativa de la reconquista de Padua por Francesco II Novello el 15 de Junio de ese mismo año. Tanto la efigie como el cospel de la pieza están basados en un sestercio romano del siglo I. La pieza no guarda ninguna relación con las monedas acuñadas en la misma época por este monarca: de hecho, puede decirse, se trata de la primera medalla moderna. Sobre la misma época, la familia Sesto, que eran grabadores de la ceca de Venecia, comenzó a elaborar piezas basadas en modelos antiguos. Un miembro de la familia, de una generación posterior, llamado Alessandro decidió retratar a Alejandro Magno, en una medalla que muestra por la otra cara a Perseo liberando a Andrómeda; esta pieza es especialmente importante, pues no se basa en ninguna moneda antigua en particular.

El hecho de que las medallas de los Sesto y las de Carrara se realizaran en la misma época y en el mismo lugar parece indicar que hubo una relación directa entre ellas.



18. MEDALLA DE CONSTANTINO I, *Urbs Roma*, 330-335. Museo Británico. Vellón acuñado, 20 mm.



19. (a, b). ALESSANDRO SESTO; ALEJANDRO MAGNO, 1417. Hill 12. Berlín. Bronce acuñado, 21 mm.



20. SESTERCIO DE TIBERIO. Carpentum. Museo Británico PCR 365. Latón acuñado, 34 mm., rev.



21. MEDALLON DE JUSTINIANO (527-565). Reproducción por electrotipia (original destruido después del robo en París de 1831). Museo Británico. 83 mm. rev.

Dos de las primeras medallas acuñadas en Francia fueron las de Constantino y Heraclio. de las que existen copias que figuran entre los objetos artísticos más interesantes y originales de finales del gótico francés.

En la de Constantino aparece el emperador a caballo en el anverso; y las iglesias Antigua (judía) y Nueva (cristiana) flanqueando la Cruz, árbol y fuente de vida, en el reverso.

En la medalla de Heraclio aparece el emperador en ambas caras, haciendo una promesa al cielo -"¡Oh Dios! ilumina con tu rostro nuestra oscuridad [y] haré la guerra a los paganos"- en el anverso; y restituyendo la Vera Cruz a Jerusalén en el reverso.

No se conoce quién hizo estas medallas y por qué. Aunque ciertos aspectos de las mismas indican que su autor conocía bien las monedas antiguas -por ejemplo, como apunta Jones (ibid. p. 7), el carruaje que transporta a Heraclio es similar a los carros funerarios romanos-, en cambio, su tamaño las emparenta con los grandes medallones bizantinos, como el de Justiniano con su retrato ecuestre. Cabe suponer, por tanto, que el medallista estuvo en contacto con la corte bizantina.

Para Jones (op. cit. p. 11). se puede afirmar con bastante seguridad que ambas medallas datan de los dos primeros años del siglo XV (la de Constantino paso a formar parte de la colección del duque de Berry el 2 de Noviembre de 1402. y es muy probable que la de Heraclio lo hiciera en la misma fecha). Aunque no está del todo claro quién fue el autor, de acuerdo con nuestro estudioso, cabría atribuírselas a los hermanos Limbourg. pues algunas de sus pinturas parecen estar estrechamente relacionadas con ellas.

Existen ciertos paralelismos entre las piezas mencionadas y la siguiente medalla conocida, que es la de Giovanni VIII Paleologo de Pisanello. Si los Limbourg fueran los autores de las piezas podrían cotejarse los paralelismos existentes entre ellas. Es esta pequeña obra maestra, la primera de las muchas que su autor iba a crear en la década posterior a 1438 y con la que comienza el arte medallístico como tradición ininterrumpida y autónoma (Jones, op. cit., p. 11).

Considerando los antecedentes expuestos. se indican, a continuación, una serie de características comunes entre las monedas antiguas y las medallas del Renacimiento (cfr. Ricci, op. cit., pp. 461-462):

12 Por lo general, los elementos mitológicos e históricos de las medallas renacentistas son del patrimonio clásico, al igual que en las monedas antiguas.

22 En el anverso, tanto en una serie como en la otra, aparece el retrato de la persona glorificada, con solamente el busto, de perfil, coronado, acorazado o desnudo.

32 En el reverso suelen representarse motivos heráldicos, decorativos o una escena descriptiva en bajorrelieve con alusiones a la persona honrada.

42 Predominio del uso de epígrafes latinos, como lemas heráldicos o filosóficos, aparte de la leyenda que gire entorno al perímetro del círculo.

52 Tanto en el medallón romano como en la medalla del Renacimiento, se reitera el hecho de honrar una autoridad, un príncipe, un rey, etc.

62 La persona honrada o conmemorada, que se encuentra sobre el anverso en forma de busto, se repite a su vez sobre el reverso en ambas series, representadas a caballo, con su séquito o en un momento determinado de su vida pública.

72 A menudo hay en ambas reproducciones de estatuas o grupos antiguos, apareciendo alguna obra perdida o reproducción de la misma.

82 De la fundición en bronce se pasa en ambas a la acuñación, aún cuando siempre con diferentes resultado.

La medalla renacentista queda sometida a un formato de carácter circular y se representa en él la idea y las formas. Su peculiar doble haz, anverso y reverso, complementarios ambos, permite ser una forma autónoma y con una independencia exclusiva de otras piezas escultóricas de características circulares. Los tondos renacentistas, esmaltes, etc., no alcanzaron la entidad propia que la medalla del Renacimiento adquirió por sí misma. Tamaño, forma y doble cara son la base de este género.

Como dice Julio López Hernández ³:

La división del mensaje que la medalla contiene entre las dos caras -anverso y reverso- obliga a una contemplación fragmentada, a una lectura lineal de

³ LOPEZ HERNANDEZ, J., *La medalla territorio de lectura*, discurso del académico electo, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989, p. 12.

adelante a atrás, como sucede con la página de un libro y no, en cambio, con la contemplación de un cuadro o de una escultura. De éstos podemos tener una visión completa, simultánea, aunque ésta sea superficial o de primera impresión y requiere una observación posterior más detallada; pero todas sus propuestas expresivas quedan formuladas en una misma unidad de tiempo.

La medalla para ser vista, requiere, en cambio, ser leída linealmente, primero de adelante a atrás para la primera impresión y, luego, volver al principio para ir desentrañando cuidadosamente todos sus signos de manera análoga a como podríamos hacerlo con las metáforas de un poema ...

Naturalmente, la lectura de una medalla exige un espectador que la contemple y desentrañe el análisis que ésta posee; para comprender, en cierto modo, el contenido de ese mensaje intrínseco de la medalla es necesario tomarla sosteniéndola en el hueco de nuestra mano y leerla dándole vueltas, primero a un

lado y luego al otro, para volver a repetirlo cuantas veces sea necesario. Este acto supone esa manipulación exclusiva de la persona con la obra de arte, creando un nexo particular y especial entre ambas.



22. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Anverso. Bronce, 1445, Museo de Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid.

3.2. RENACIMIENTO ITALIANO: LA MEDALLA, RETRATO DE UNA INDIVIDUALIZACION

La individualidad, fenómeno del arte del siglo XV, tuvo su repercusión para el nacimiento del retrato, exaltando así al individuo. No sólo como persona física sino también como un personaje presente en la Historia y para permanecer en ella, bien fuera éste un príncipe, noble, humanista, militar, etc.

Aparte de representar la fisonomía del personaje retratado, la individualidad es unida al poder y la fortuna, al valor y la cultura de éste. Todo ello conlleva al concepto de "virtud" de la persona retratada. Se aprecia pues una clara diferencia entre individualidad y parecido.

La medalla-retrato es una pequeña obra artística y nos ha dado a conocer personajes que de otro modo hubieran sido ignorados y cuya memoria debe ser uno de los fines del retrato.

Las medallas renacentistas son un recuerdo histórico que nos dan a conocer los verdaderos retratos, bien de el original o utilizando para su reproducción dibujos o pinturas. Paso intermedio es la técnica, y salvada esta se crea el retrato con sus condiciones de ser fiel, señalando las bellezas y defectos de la fisonomía, logrando que la cara sea el espejo del alma; como apunta G. B. Alberti, "la hermosura es el reflejo del alma". Leonardo da Vinci, por su parte, en el *Tratado de Pintura* (trad. cast., ed. Nacional, Madrid, 1980), dice acerca del rostro:

Es cierto que el rostro muestra indicaciones de la naturaleza de los hombres, sus vicios y temperamentos. Las marcas que separan las mejillas de los labios, las fosas nasales de la nariz, los ojos de sus cuencas, claramente muestran si los hombres son alegres y se ríen a

menudo. Los hombres que posean pocas de tales marcas son hombres dedicados al pensamiento. Los hombres cuyas caras están profundamente señaladas con marcas son violentos, irascibles e irrazonables. Los hombres que tengan líneas muy marcadas entre sus cejas son también irascibles. Los que tienen líneas horizontales muy marcadas en sus frentes están llenos de penas, sean secretas o admitidas.

La medalla es la propia expresión del Renacimiento. En el tiempo de su aparición a principios del siglo XV en Italia, es ésta quien nos manifiesta a toda una sociedad de magnates, literatos y gente del pueblo, transmitiéndonos el recuerdo de sus modales y más hondos pensamientos: es un puro deseo de ostentación.

Hay que tener en cuenta que en aquel entonces el individuo era considerado como un tipo de humanidad, prestando atención a sus características físicas y morales. La tarea que se impone es dar cuenta de la

"virtud" del personaje que se ofrece al análisis. No se trata de perfección moral, sino de todo lo que identifica a un individuo, su temperamento, sus dotes espirituales, la esencia de su psicología. La virtud, en el sentido humanista de la palabra, es la realización por cada "uomo singolare" de su propio ser, de su propia semejanza, de la cual, por medio de la voluntad, nunca se ha de apartar en cada momento de su existencia.

La reproducción adecuada de las facciones de los personajes, el modelado de su cara, la disposición de esta efigie sobre el círculo de la medalla, el equilibrio de las líneas y de los volúmenes, todo ello es insuficiente si el artista es incapaz de añadir a este retrato el comentario plástico del reverso, el símbolo del personaje retratado. El asunto del reverso, lo escogerá de cualquier objeto significativo, o bien acudirá al repertorio de formas y de ideas proporcionado por los antiguos bestiarios del Medio Evo. Esto se llama la "impresa", una composición alegórica que alude a las íntimas cualidades del personaje. A la impresa se añade la "divisa", brevísima pero muy elocuente leyenda que dirá lo máximo del pensamiento con el mínimo de palabras. Y de tal se realiza el parangón de la medalla renacentista.

Las medallas de Pisanello nos lo revelan como un artista extraordinario, delicado, vivo, penetrante y original. Nos podemos preguntar si Pisanello siguió una curva natural o razonó su obra; era producto espontáneo de su genio o acaso fue consciente y calculador.

Como pintor tiene rivales o iguales como Gentile da Fabriano o Masaccio a una escala diferente, pero como medallista es el maestro sin iguales: la medalla como tal tiene su auge con él. Esta, tal como fuera concebida por él, fue una feliz novedad, el arte donde se reconoció el espíritu del Renacimiento, en su esencia e individualismo. Las medallas de Pisanello con rigor y comentada por una alegoría, debía seducir a una sociedad ansiosa de novedades, donde todo era exaltar al individuo y glorificar a los héroes.

Nos hace falta considerar qué clase de gente sirvieron de modelos a Pisanello para la ejecución de sus medallas. Eran personajes representativos, hombres y mujeres de alta alcurnia, no sólo príncipes como Lionello d'Este, duque de Ferrara, Sigismondo Pandolfo Malatesta, tirano de Rimini, Filippo Maria Visconti, duque de Milán, y el rey Alfonso de Aragón, que reinaba en Nápoles, sino también sabios y

profesores como Guarino da Verona, monjes y cardenales, condotieros como Piccinino o el Colleone, juristas, capitanes como Carlo Gratti, y exquisitas mujeres como Cecilia Gonzaga o Nonnina Strozzi.

La novedad en las medallas de Pisanello radica en estar despojada de todo carácter monetario. Fundida en molde y hecha de metal (bronce o plomo generalmente) difiere de todas las medallas que le precedieron. No es imitación directa de la medalla antigua, aunque ésta se toma como modelo. Los italianos de la Edad Media buscaban y veneraban, sin embargo, estas medallas antiguas.

El retrato trajo consigo el desvínculo de la imagen religiosa, con la consiguiente **secularización de la cultura**. Dicha secularización se va produciendo paulatinamente. A lo largo del siglo XV el tema del donante aparece repetidamente en numerosas imágenes religiosas. Es, sin embargo, en el Gótico Internacional cuando aparecen los primeros retratos autónomos dependientes de encargos de nobles y reyes. El personaje es representado aislado de cualquier referencia figurativa. Pero la evolución del retrato unido a la idea de individualidad hace nacer un nuevo género en el arte italiano. El retrato aparece no sólo como composición sino como tal retrato.

Se desarrolla durante el siglo XV una tipología especial y es el retrato de perfil, como evolución de un proceso iniciado en el Gótico Internacional. Pero en el siglo XV la representación de perfil permite significar el parecido del individuo retratado, sin acentuar una fisonomía concreta de éste.

El retrato pintado de perfil tiene un desarrollo en Italia íntimamente unido a la aparición de la medalla. Esta se desarrolla con Pisanello como ampliación y continuidad de una práctica tradicional pero con un nuevo lenguaje renovado y susceptible de evolución.

El sistema figurativo que aparece ahora se ofrece como un elemento de dominio de la Naturaleza y la Historia. El Gótico Internacional, por su parte, aparecía sin un planteamiento de estudio real sino más bien de un lenguaje hermético y codificado sin posibilidad de experimentación; una pura inercia con soluciones ya dadas y aprendidas de antemano. La demostración y la práctica eran las bases de sus planteamientos y no así la reflexión teórica, que es uno de los fundamentos del nuevo sistema de concepción plástica del siglo XV.

Pisanello. en cambio. está en contacto y es conocedor de las experiencias llevadas a cabo por artistas como Brunelleschi. Donatello o Ghiberti y por la cultura humanista y. partiendo del lenguaje del Gótico Internacional toma éste lo actualiza y renueva integrando nuevas propuestas e innovaciones. haciendo ver que el sistema figurativo anterior no está concluso ni agotado. y no por ello renuncia al sentimiento. la emoción. la intuición y el mito del modelo clásico. Pisanello no pretende ampliar el lenguaje anterior sino enriquecerlo. Sabe integrar el lenguaje tradicional con las nuevas formas del renaciente arte. Es un estudioso de la Naturaleza. sus dibujos lo demuestran. casi pueden ser dibujos científicos. y es hombre interesado por la Antigüedad por su sentido de la observación. análisis. detalle y profundidad.

Pisanello renace la medalla como un humanista.

4. ANALISIS DE LA OBRA MEDALLISTICA DE PISANELLO

4.1. ESTUDIO PLASTICO DE LA OBRA MEDALLISTICA DE PISANELLO



isanello nació hacia el 1397 y fue pues contemporáneo de Brunelleschi, Ghiberti, Donatello o Fra Angelico, aquellos próceres del arte italiano.

Por su nacimiento y sus circunstancias, Pisanello se encontraba en un círculo de artistas que se jactaban de universales: pintores, escultores, arquitectos y matemáticos al mismo tiempo.

Joven se traslada a Verona y le fue dado a contemplar los frescos de Altichiero da Zevio, Guariento y Avanzo. Haciendo carrera en Venecia fue llamado con Gentile da Fabriano para reparar y rematar los frescos de Guariento y Antonio Veneziano en el Palacio de los Dogos.

Parece extraño que el autor de estas medallas fuese pintor. Sin embargo esto no es de extrañar cuando vemos que, por ejemplo, Ghiberti hacía alarde de sus dotes de pintor con el acierto de la perspectiva y el relieve de los personajes colocados en los sucesivos planos de un conjunto que es un verdadero cuadro.

La visión crítica de nuestro tiempo hace ver esos relieves de Ghiberti, de Pisanello y de tantos artistas de su tiempo, como auténticas piezas eminentemente escultóricas, siendo partes fundamentales el arte del dibujo y el arte del modelado. No hay que olvidar que Pisanello fue un excelente dibujante y afortunadamente se conservan en el Museo del Louvre una magnífica colección de dibujos y bocetos de la mano del artista.

En las medallas, lo mismo que en sus retratos pintados, se observa la misma precisión del dibujo que en las obras de Pollaiuolo o Piero de la Francesca.

En otro orden de cosas y como dice Baxandall ¹:

Un cuadro del siglo XV es el depósito de una relación social. De un lado estaba el pintor que realizaba un cuadro, o por lo menos supervisaba su realización. Del otro había alguien que le había pedido que lo hiciera, había aportado fondos para ello y, una vez hecho, calculaba utilizarlo de una manera u otra ...

... La mejor pintura del siglo XV fue hecha sobre la base de un encargo, en la que el cliente solicitaba una manufactura hecha de acuerdo con sus especificaciones. Los cuadros hechos sin pedido previo se limitaban a cosas tales como vulgares Madonnas y arcos de casamiento, realizados por los artistas menos buscados en los periodos flojos ...

Baxandall se refiere, tan solo, a encargos de cuadros, pero el tema es ampliable también, sin duda, al nuestro de las medallas.

¹ BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 15.

Naturalmente, los motivos del encargo eran de índole distinta en cada caso concreto, pero lo que sí está claro es que los clientes querían tener la satisfacción de poseer algo bueno y, además, servir de conmemoración de sí mismos.

De nuevo, Baxandall continúa diciendo (op. cit., p. 56):

La gente del Renacimiento se colocaba con entusiasmo delante de un cuadro, espoleada por la suposición de que la gente culta debía ser capaz de formular apreciaciones sobre el interés de los cuadros. Estas tomaban a menudo la forma de una preocupación acerca de la habilidad del pintor, y hemos visto también que esa preocupación era algo firmemente vinculada a ciertas convenciones y presunciones económicas e intelectuales. Pero la única forma práctica de hacer apreciaciones públicamente es la verbal: el espectador del Renacimiento era un hombre presionado a contar con palabras que fueran adecuadas al interés del objeto. La ocasión podría ser aquella en la que la enunciación real de las palabras fuera apropiada, u otra en la

que la posesión interna de categorías adecuadas le aseguraran su propia competencia frente al cuadro. En todo caso, en un nivel bastante alto de su conciencia, el hombre del Renacimiento acordaba sus conceptos al estilo pictórico...

La gente del Renacimiento al visualizar cualquier obra de arte, bien un cuadro, una escultura, etc., aplicaba una serie de categorías para definir la calidad de dicha obra: naturaleza, diseño, composición, escorzo, perspectiva, relieve, gracia, afectación, devoción, etc. Cada artista poseía una o varias de esas cualidades y, en ese sentido, era catalogado como representativo de ellas y, de igual modo, valorado o rechazado por las mismas.

Baxandall (op. cit. p. 103) señala que en 1442, Angelo Galli, poeta de Urbino, escribió un poema al pintor Pisanello con una lista de sus cualidades:

Arte, misura, aere y dominio del dibujo.

Maniera, perspectiva y una cualidad natural.

Dios le dio milagrosamente esos dones.

Si tomamos los términos aere, manera y misura en su acepción dentro de la danza ... son una formulación crítica muy apta de Pisanello. Aere, de acuerdo a Guglielmo Ebreo es presencia aérea y movimiento elevado, demostrando con la figura ...un énfasis suave y humano. Maniera, de acuerdo a Domenico, es un movimiento moderado, ni demasiado ni muy poco, pero tan suave que la figura es como una góndola llevada por dos remos sobre las pequeñas ondas de un mar calmo, ondas que ascienden lentamente y descienden rápidamente. Misura es ritmo, pero un ritmo flexible, la lentitud compensada por la rapidez. (ibíd., p. 107).

Al hablar de esa gente del Quattrocento y de los conocimientos que poseían de las obras artísticas que aparecían frente a sus ojos, hay que referirse a los clientes en concreto, es decir, una parte proporcionalmente escasa de la población: hombres de comercio, profesionales, príncipes, reyes, mecenas. La gente baja del pueblo (aldeanos y campesinos) juegan un papel sumamente escaso o incluso nulo, debido a su ínfimo nivel cultural.

Para comprender, en parte, la mentalidad de los hombres del siglo XV. hay que recordar la educación que recibían. Primeramente y durante cuatro años a contar desde los seis o siete asistían a una *botteghuzza*, donde aprendían a leer y a escribir junto a algo de simple correspondencia comercial. Los siguientes cuatro años asistían al *abbaco* (una escuela de tipo secundario); leían a los pensadores y se metían de lleno en las matemáticas, o más bien a la matemática comercial. El sentido práctico-matemático y de cálculo mental que aprendían y tenían que usar a diario en su entorno habitual está sumamente relacionado con el tipo de arte realizado en aquel entonces.

La relación entre cálculo y arte es muy veraz. Muchos de los artistas pasaron por esa enseñanza de tipo secundario y conocían y usaban la geometría.

Por su parte, el espectador culto miraba las obras de arte con las mismas aptitudes geométricas que los artistas y estaban capacitados para formular sus propias apreciaciones (no olvidemos que, por ejemplo, el príncipe Lionello d'Este tenía un cierto dominio en las matemáticas, o que Ludovico Gonzaga de Mantua tenía una alta preparación en la misma materia).

La educación del Quattrocento daba un gran valor a las habilidades matemáticas, al cálculo y a la regla de tres. Ello aplicado a la experiencia de una obra de arte, hacía prestar mayor atención a la estructura de formas complejas, como la combinación de cuerpos regulares y simples. Como tenían práctica en manejar proporciones y analizar el volumen o la superposición de cuerpos compuestos, eran sensibles a los cuadros o a los elementos artísticos que contuvieran procesos similares.

A principios del siglo XIV en Italia se desarrolla un espíritu nuevo. Los primeros síntomas del Humanismo denotan la idea de un hombre más independiente, así como un interés por el individuo.

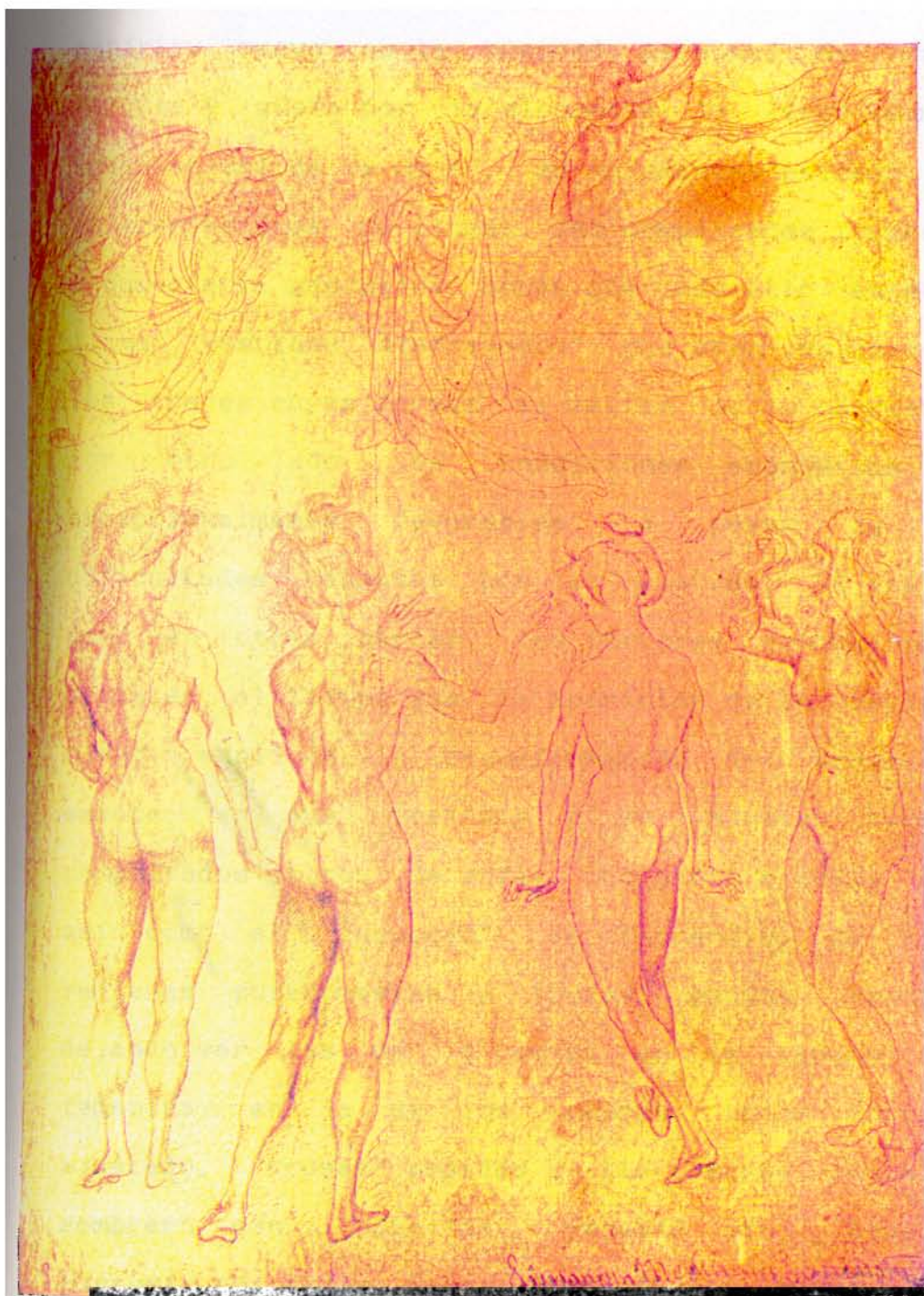
El concepto de una hermosura ideal se desarrolla, y se da una gran importancia a la belleza y perfección del cuerpo, tanto femenino como masculino. Al mismo tiempo se prodigan más cuidados a la apariencia exterior. Pisanello recoge y auna estos ideales, y los representa en sus medallas.

Una teorización acerca de las proporciones del cuerpo humano resultaría sencillo teniendo en cuenta el sentido mercantilista de las gentes de la época, tan sólo sería un sistema sencillo de relaciones.

El cuerpo humano no sería una búsqueda de proporción armónica sino un medio por el cual podía manejarse una proporción armónica. El cuerpo humano desnudo aparece en algunos de los reversos de las medallas de Lionello d'Este. o en aquella de Alfonso V d'Aragona (Venator Intrepidus). En cuanto al retrato, éste aparece, en sus medallas, no sólo como composición sino también como tal retrato. En todas sus medallas el retratado aparece de perfil y representado hasta la mitad del tronco.

Si componer es organizar un espacio, los elementos que entran a formar parte de la composición se activan al relacionarse los unos con los otros. Cada uno de ellos tiene valor de significación en sí mismo. Los valores son relativos modificándose éstos dependiendo del contexto plástico en que estén inmersos.

Refiriéndonos a nuestro artista y observando, por ejemplo, las medallas de Giovanni VIII Paleologo, Filippo Maria Visconti, Gianfrancesco I Gonzaga o la de Don Inigo d'Avalos, la forma de ver sus sombreros pueden ser comprendidas por medio de cilindros, elipses, semiesferas o conos truncados, simulando dichos sombreros, o por el contrario, elegantes formas diseñadas fruto de esa época.



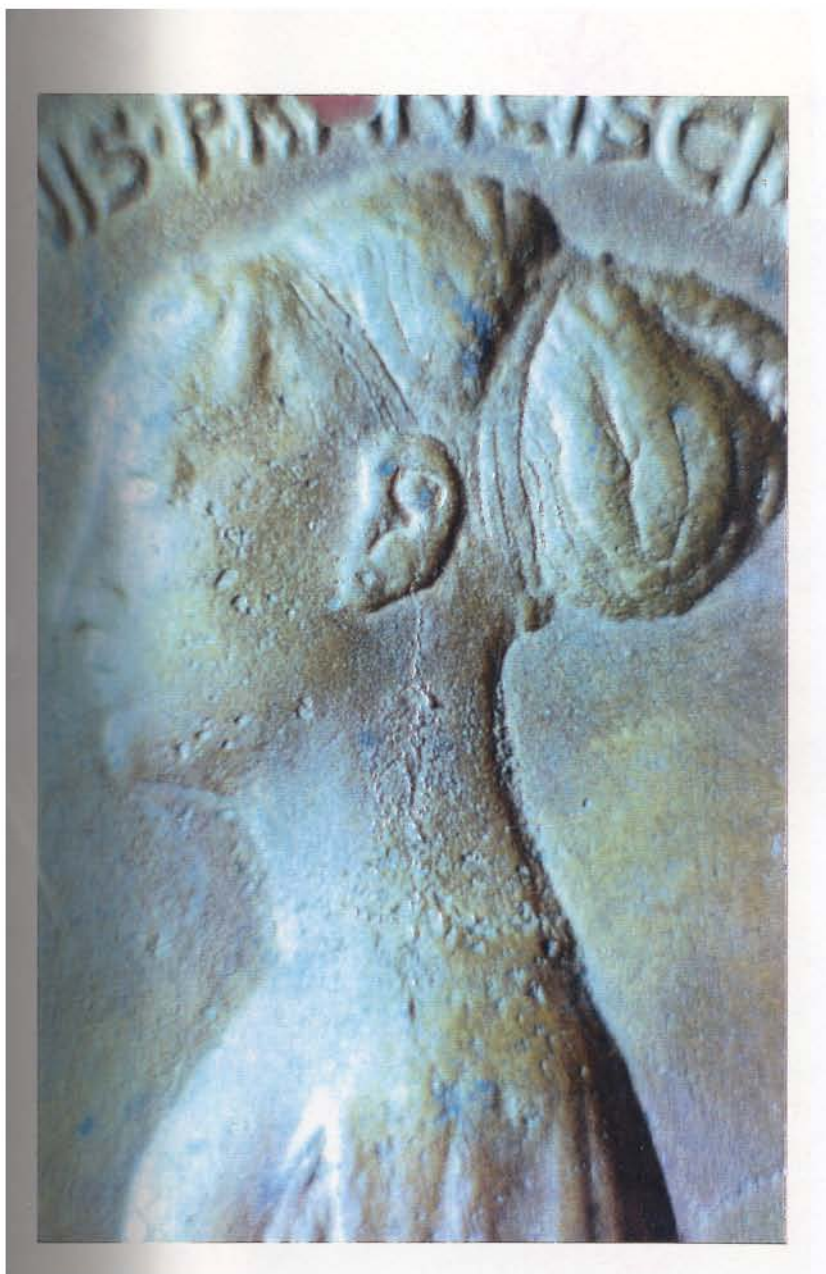
23. LA ANUNCIACION, DESNUDOS FEMENINOS. Rotterdam, Museo Boymans -van Beuningen. Pluma y punta de plata sobre papel. (22,2X16,6 cm.). 1424?.

En Italia. en esa época. hombres y mujeres extienden al traje y la indumentaria en general un espíritu nuevo en la búsqueda personal de formas, colores y gusto por la elegancia; la larga *gamurra* [guardapiés] de la mujer, su voluminoso peinado, las ornamentaciones de plumas, las complicadas formas de indumentaria masculina, hacen que todo ello se de en llamar "vestidos disfrazados", que eran aplicados a los trajes cuyas formas se salían de lo corriente. Por otro lado, las condiciones económicas son excepcionalmente favorables. a pesar de las dificultades causadas por las guerras. En Italia, como en otras partes, los factores económicos y sociales, al tiempo que la aparición de un espíritu nuevo, explican la transformación del traje: el escote en sus vestidos y su ajuste, tocados complicados (tocas de cofia, colgante o cofia alta así como el "capuccio" de Florencia) de tiras rellenas superpuestas y trufas, mangas hendidas dejando ver las de la camisa en la indumentaria femenina: en la de los hombres, traje corto y ajustado, "trusas" pegadas a las piernas, pantalón, sombrero con "papalina" pequeña. (cfr. Boucher. *Historia del traje*, París, 1965, p. 191. ss.)

Pisanello, fiel a su época, nos presenta todo ello en sus medallas, dibujos y pinturas.



24. RETRATO DE UNA PRINCESA D'ESTE. París, Louvre. Témpera sobre tabla (43X30 cm.). 1435-40.



25. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. Anverso. (Detalle). 1447. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



26. CABALLERO Y DAMA. Chantilly, Museo Condé. Pluma, punta de plata y acuarela.

(27,2x19,3 cm.)

También en Italia se revela un capricho por el gusto en los tejidos con perlas y bordados con ornamentos de pájaros, flores, frutos y emblemas.

También es modificada la indumentaria militar. Así, por ejemplo, aparece la armadura de placas corta, que substituye cada vez más a la antigua cota de mallas semilarga (*loriga*) cuya aparición se debió al reciente empleo de ballestas más potentes y a la introducción de las primeras bocas de fuego, bombardas y pedreros. También aparece la *brigantina*, o chaleco sin mangas de launas metálicas remachadas por encima de un forro rígido. Son representativas las medallas de Sigismondo Pandolfo Malatesta, o los anversos donde aparece retratado Lionello d'Este.

En las medallas de Pisanello quedan dibujadas líneas que definen formas y, en su posición en el espacio por medio del registro preciso de los bordes en su conjunto y sus partes, se presentan ante el espectador.

Las medallas de Pisanello contienen tal precisión en los contornos que hace que el espectador aporte mentalmente el relieve de sus superficies.



26. CABALLERO Y DAMA. Chantilly, Museo Condé. Pluma, punta de plata y acuarela.

(27,2x19,3 cm.)

Las composiciones de sus medallas son de un resultado plástico simple. debido a las interrelaciones plásticas de los elementos que las componen.

No es una simple suma de elementos. Estos están articulados entre sí y crean interrelaciones en donde un solo elemento depende del resto e igualmente el resto depende de éste, y así de manera recíproca.

El efecto es de totalidad y la impresión de unidad.

Arnheim ² sostiene que el círculo ha sido aceptado como imagen religiosa de la perfección universalmente, al ser una forma totalmente simétrica y estar aislada de su entorno (no olvidemos que todas las medallas de Pisanello tienen forma redonda). Es la forma que menos rasgos individuales posee y a la vez sirve de matriz de todas las formas posibles. Como forma fundamental de nuestro modelo de espacio nace de la expansión de un centro en todas las direcciones. y su radio así como un sistema de otros círculos concéntricos la caracterizan como tal.

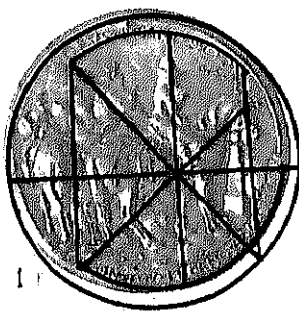
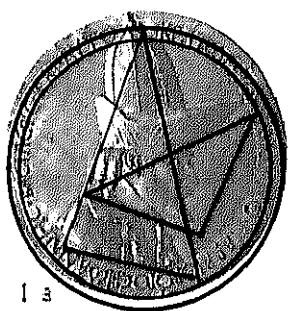
² ARNHEIM, R., *El poder del centro*, Alianza Forma, Madrid, 1998, p. 125.

Como sigue apuntando Arnheim (ibid., p. 125) *su función se ve subrayada cuando interactúa con el modelo cartesiano, generando el cuadrado*. El cuadrado es el emblema de todo lo terrenal y el círculo es el modelo cósmico, lo sobrehumano y cualquier cosa ajena al ámbito terrestre; la unión de ambos representa la integración de lo humano y lo divino.

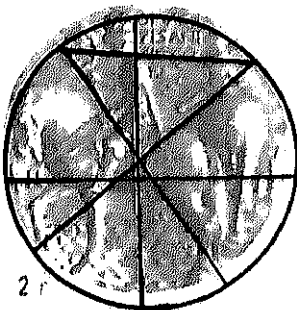
En las medallas de Pisanello podemos observar que dentro de la forma circular que poseen, cada una de ellas contiene unos rasgos estructurales que pueden ser reducidos a formas geométricas sencillas como puedan ser triángulos, rectángulos, trapecios, círculos, polígonos regulares e irregulares, etc. Dicha distribución de formas articulan los elementos inmersos en cada medalla obteniendo así los rasgos compositivos más importantes de éstas.

Es un proceso de síntesis en donde las formas representadas en las medallas de Pisanello se pueden reducir a elementos muy sencillos. Es probable que ese sentido práctico y matemático que poseía y aprehendía la gente del siglo XV, así como la relación entre cálculo y arte, suscitara a nuestro artista para concebir sus medallas con estos rasgos compositivos y estructurales.

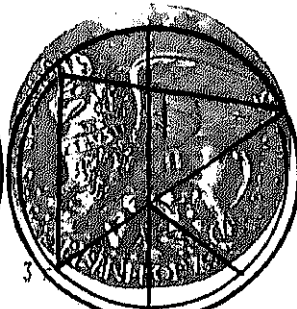
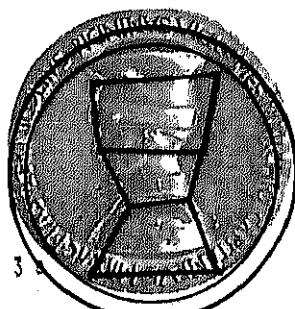
*RASGOS COMPOSITIVOS Y
ESTRUCTURALES EN LAS MEDALLAS
DE PISANELLO*



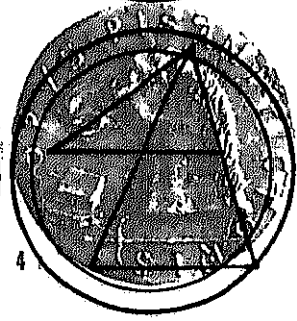
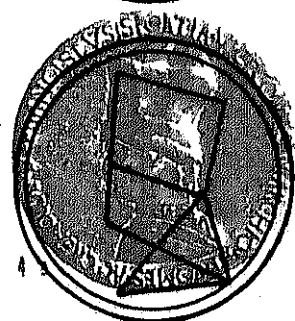
MEDALLA DE GIOVANNI VIII PALEOLOGO. (1438)



MEDALLA DE GIANFRANCESCO I GONZAGA. (1439)



MEDALLA DE NICOLÒ PICCININO. (1441)



MEDALLA DE FRANCESCO SFORZA (1441)

*RASGOS COMPOSITIVOS Y
ESTRUCTURALES EN LAS MEDALLAS
DE PISANELLO*



1 a



1 r

MEDALLA DE GIOVANNI VIII PALEOLOGO. (1438)



2 a



2 r

MEDALLA DE GIANFRANCESCO I GONZAGA. (1439)



3 a



3 r

MEDALLA DE NICOLÒ PICCININO. (1441)

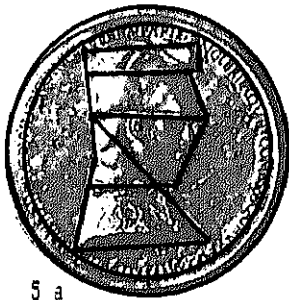


4 a

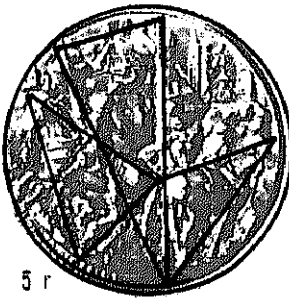


4 r

MEDALLA DE FRANCESCO SFORZA (1441)

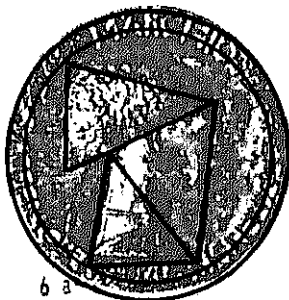


5 a

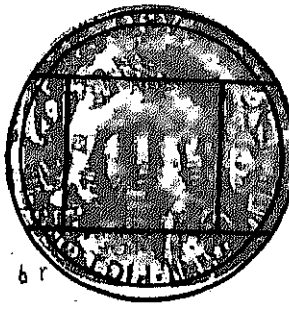


5 r

MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. (1441)



6 a

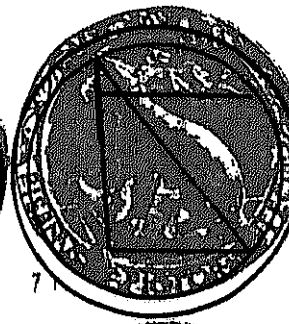


6 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)

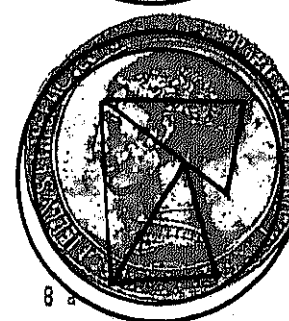


7 a

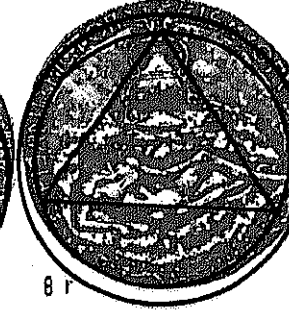


7 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



8 a

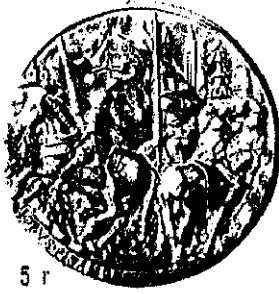


8 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



5 a



5 r

MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. (1441)



6 a



6 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



7 a



7 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



8 a



8 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



5 a



5 r

MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. (1441)



6 a



6 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



7 a



7 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)

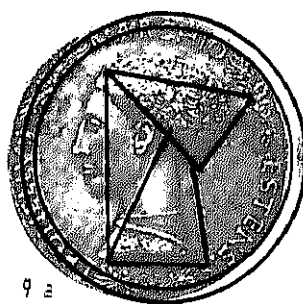


8 a

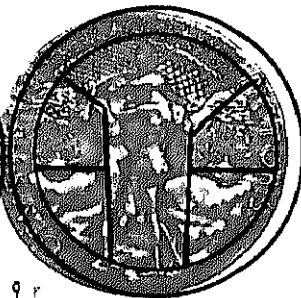


8 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)

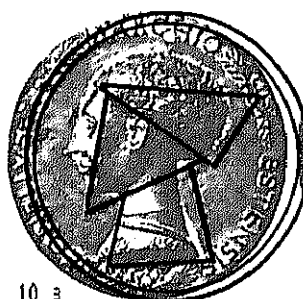


9 a

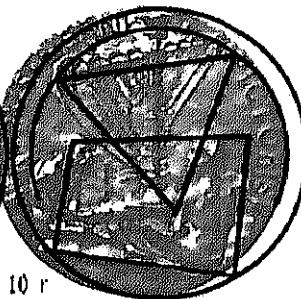


9 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



10 a

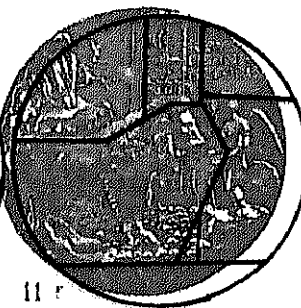


10 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



11 a



11 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



12 a



12 r

MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. (1444/5)



9 a



9 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



10 a



10 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (1443)



11 a



11 r

MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE . (1443)

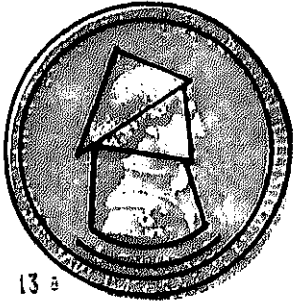


12 a

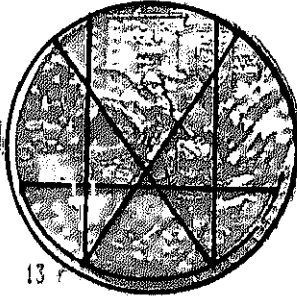


12 r

MEDALLA DE SIGISMUNDO PANDOLFO MALATESTA. (1444/5)



13 a

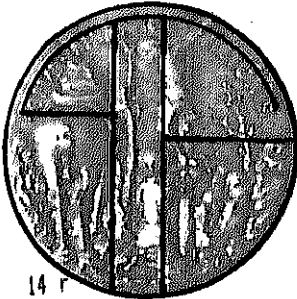


13 r

MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. (1445)

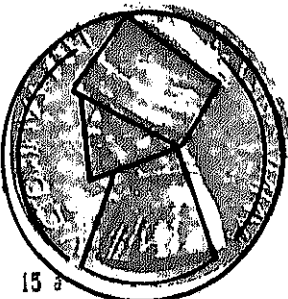


14 a



14 r

MEDALLA DE NOVELLO MALATESTA. (1444/5)



15 a

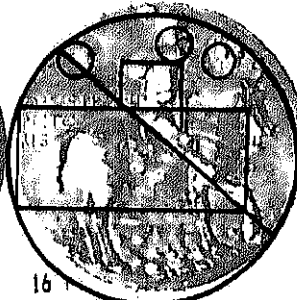


15 r

MEDALLA DE VITTORINO DA FELTRE. (1446/47)



16 a



16 r

MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. (1447/48)



13 a



13 r

MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. (1445)



14 a



14 r

MEDALLA DE NOVELLO MALATESTA. (1444/5)



15 a



15 r

MEDALLA DE VITTORINO DA FELTRE. (1446/47)



16 a

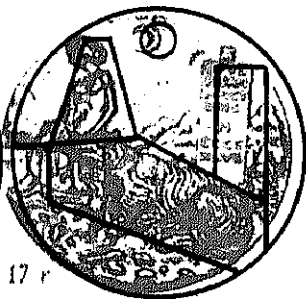


16 r

MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. (1447/48)

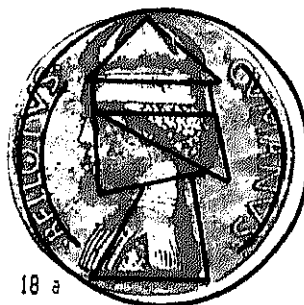


17 a

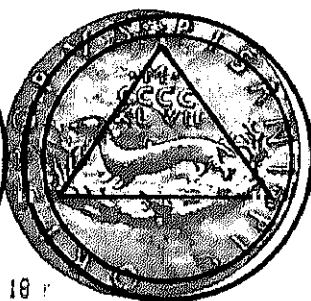


17 r

MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. (1447)



18 a

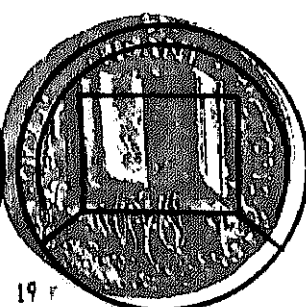


18 r

MEDALLA DE BELLOTO CUMANO. (1447)

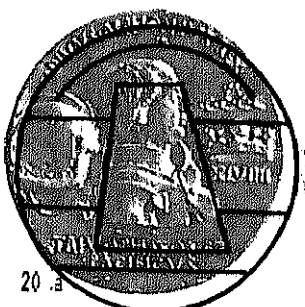


19 a

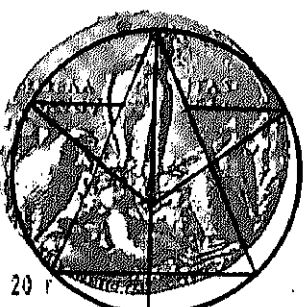


19 r

MEDALLA DE PIER CANDIDO DECEMBRIO. (1448)



20 a



20 r

MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGON. (1449)

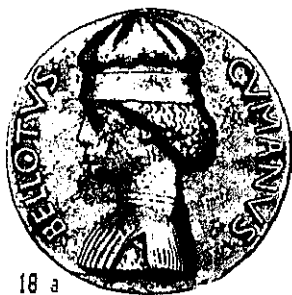


17 a



17 r

MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. (1447)



18 a



18 r

MEDALLA DE BELLOTO CUMANO. (1447)



19 a



19 r

MEDALLA DE PIER CANDIDO DECEMBRIO. (1448)

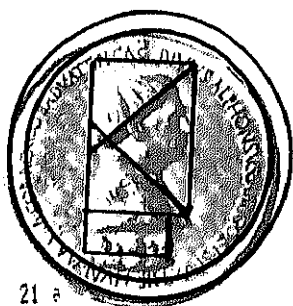


20 a



20 r

MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGON. (1449)

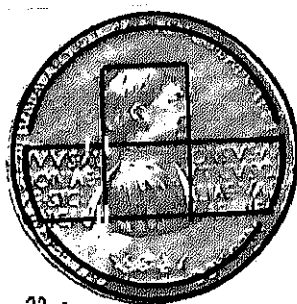


21 a



21 r

MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGON. (1449)



22 a

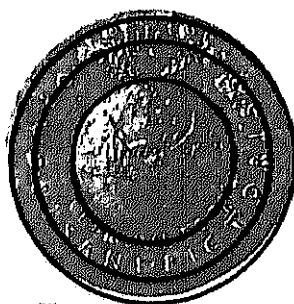


22 r

MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGON. (1449/50)



23 a



23 r

MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. (1449/50)





21 a



21 r

MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGON. (1449)



22 a



22 r

MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGON. (1449/50)



23 a



23 r

MEDALLA DE INIGO D'AVALES. (1449/50)

Refiriéndonos a las medallas de Pisanello, y dejando a un lado el sentido descriptivo de las mismas, podemos estudiar su significación plástica y la utilización de una serie de elementos plásticos específicos y su representación.

Justo Villafañe ³ define la representación como *el equivalente plástico del percepto o, lo que es lo mismo, de la estructura del estímulo*. En la representación, pues, interactúan un esquema perceptivo, equivalente de la realidad, y un esquema de representación, o réplica plástica de lo percibido.

Básicamente podemos hablar de dos tipos de elementos para formalizar el estudio de las medallas de Pisanello (así como también para cualquier imagen), y son los *materiales* y los *formales* (o de significación plástica). También podemos distinguir entre elementos morfológicos, dinámicos y escalares.

Dentro de los morfológicos, que son los poseedores de una naturaleza espacial, podemos destacar la complejidad de los mismos, ya que algunos de ellos asimilan otros más sencillos y, por otro

³ VILLAFANE, J., *Introducción a la teoría de imagen*, Pirámide S.A., Madrid, 1987, p. 94.

lado, cada elemento no puede aislarse del resto sin que éste pierda su significación dentro de su contexto específico.

Sin embargo un elemento icónico simple como es el punto posee unas características formales muy específicas dentro de algunas medallas de Pisanello. Por ejemplo, en la medalla de Sigismondo Pandolfo Malatesta, en cuyo reverso el príncipe aparece a caballo, la materialidad del punto se hace visible en el detalle representado por unas rocas sobre el suelo, quedando éstas convertidas en signos puntuales. También en el reverso de la medalla de Lionello d'Este, en el que están representados un león y un niño, donde el ejemplo de representación del punto es similar aunque la agrupación de los mismos los hace funcionar como elemento forma. Igualmente vemos que en el anverso de la medalla de Cecilia Gonzaga el punto constituye un aspecto peculiar en la superficie de la misma, pero ello es debido a la calidad característica propia de la fundición a la arena, a la hora de ser reproducida la medalla en metal. Otro ejemplo de punto lo encontramos en el reverso de la medalla de Vittorino da Feltre, en donde el ojo del pelícano se constituye como punto central estabilizador de la composición.



DETALLES DE
INDUMENTARIA
Y TRAJES

27. MEDALLA DE
CECILIA
GONZAGA.

Anverso.

(Detalle)

1447.

Museo Arq.
Nacional.
Madrid.



28. MEDALLA DE
LIONELLO
D'ESTE.

Anverso.

(Detalle).

1443.

Museo Lázaro
Galdiano.
Madrid.



29. MEDALLA DE
SIGISMONDO
PANDOLFO
MALATESTA.
Reverso.
(Detalle).
1445.
Museo Arqu.
Nacional.
Madrid.



30. MEDALLA DE
CECILIA
GONZAGA.
Anverso.
(Detalle).
1447.
Museo Lázaro
Galdiano.
Madrid.

La línea, como elemento plástico, también aparece, a modo de significación plástica, en las medallas de Pisanello no solamente como vector direccional para aportar dinamicidad a las composiciones sino también como elemento básico del dibujo para dar volumen a las formas representadas en sus medallas definidas por su contorno, como se ve en el ejemplo mostrado del perfil representado en el anverso de la medalla de Cecilia Gonzaga.

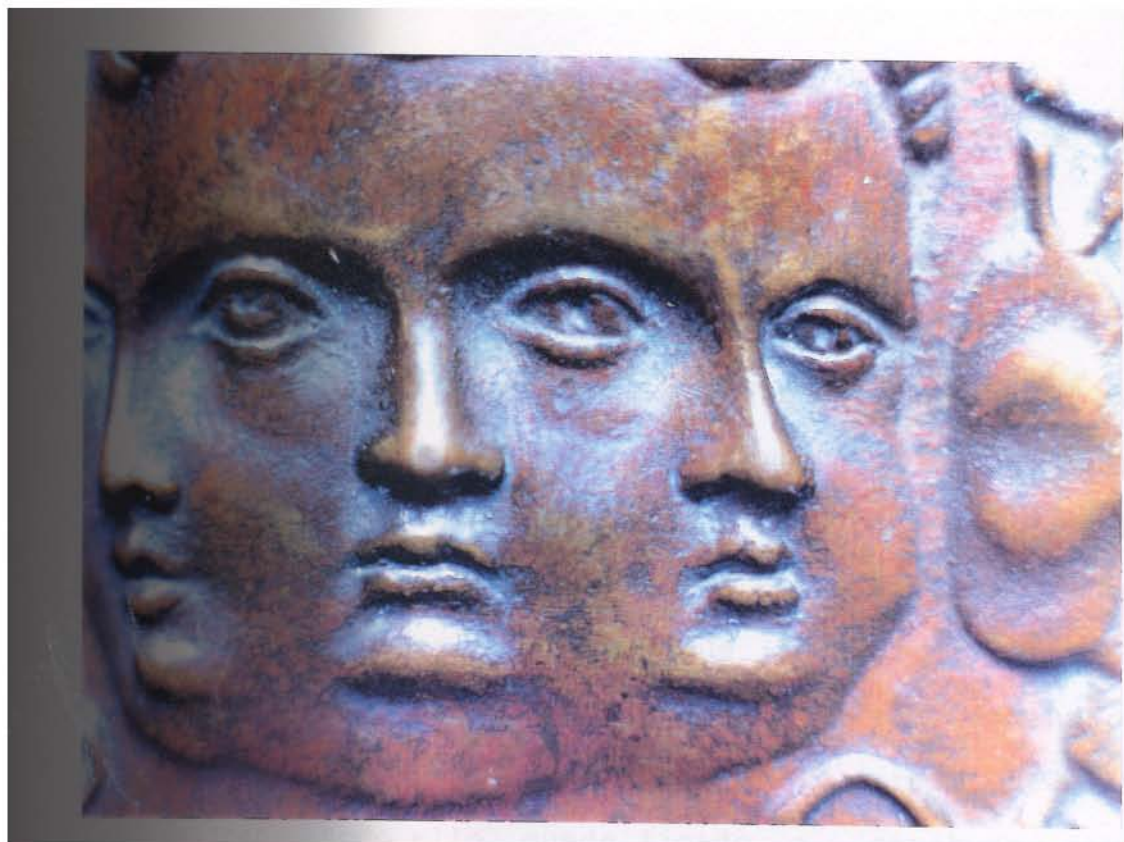
La actividad plástica de la línea en las medallas de Pisanello es muy amplia. Aparece sugerida, por ejemplo, mediante el encuentro de planos: también aparece representada en objetos contruidos exclusivamente por líneas, como en el detalle del traje representado en el anverso de una de las medallas de Lionello d'Este, o a modo de entramado, debido al cruce de líneas para dar solución plástica, en las cestas que se representan en uno de los reversos de las medallas de Lionello d'Este. Ejemplo de línea, como elemento de construcción ornamental, queda reflejada en la vestimenta que porta el caballo representado en el reverso de la medalla de Sigismondo Pandolfo Malatesta: seguramente, y dado el detalle de su ejecución, éstos se hicieron no directamente modelados en cera en el modelo original sino que



33. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). 1443. Museo Arq. Nacional. Madrid.



MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. Reverso. (Detalle). 1447. Museo Arq. Nacional. Madrid.



35. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). 1443. Museo Arq. Nacional. Madrid.



36. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle). 1443. Museo Arq. Nacional. Madrid.

fueron retallados posteriormente en el molde en negativo y luego, mediante un nuevo "apretón" con cera, fuera obtenido el resultado que apreciábamos.

El elemento morfológico plano, en las medallas de Pisanello, aparece no sólo como soporte físico de la imagen sino también como elemento limitado por líneas u otros planos. Las diferentes articulaciones y superposiciones de planos que se aprecian en las medallas de Pisanello sugieren la tercera dimensión juntamente con los contornos de las formas que los definen; todo ello queda ligado a atributos como son, por ejemplo, la **superficie** o la **textura**.

El aspecto superficial en las medallas de Pisanello es el resultante del obtenido tras el tipo de fundición de la pieza. Esta será de mayor o menor calidad y así quedará impreso en su superficie.

Pero distinto es el tratamiento que se da al material para obtener un determinado aspecto superficial, y esto último lo decreta el artista.

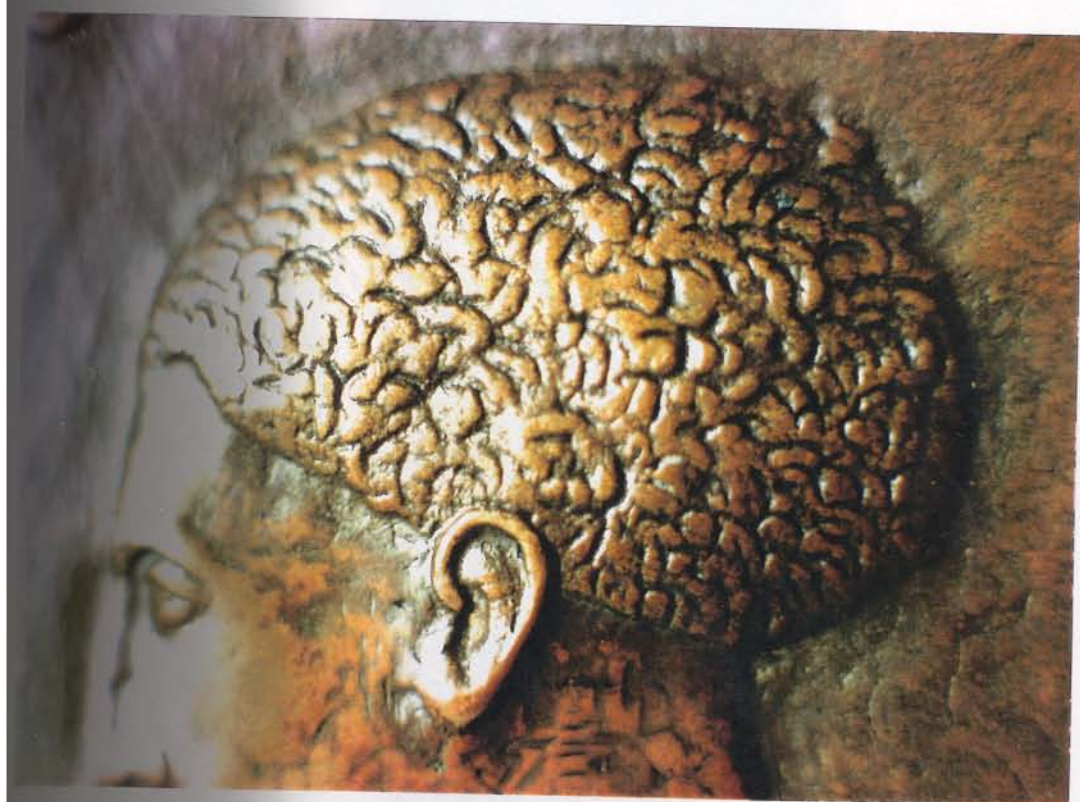
Los distintos valores texturales que Pisanello aporta en sus medallas sensibilizan y caracterizan materialmente las superficies de las imágenes.

Cohabitan en sus medallas unas cualidades ópticas y táctiles, y las dimensiones que adquieren las texturas son de carácter perceptivo y plástico. Así la textura juntamente con la luz son los elementos necesarios para percibir las formas representadas; estas formas aparecen texturadas en su superficie interior según la técnica empleada. Los ejemplos de texturas y calidades plásticas diversas son numerosas en las medallas de Pisanello; claramente se aprecian en el reverso de la medalla de Lionello d'Este, donde aparece una cabeza de frente con tres caras de niño, y es en su tratamiento de superficie donde apreciamos que la suavidad del modelado queda patente. Ello contrasta, en cambio, con las diferentes calidades de modelado que Pisanello aporta al interpretar plásticamente los cabellos de los personajes de las medallas de Sigismondo Pandolfo Malatesta. Lionello d'Este o Alfonso V d'Aragona. La concepción de todos ellos es diferente y su riqueza plástica de indudable valor.

El estudio del color, como elemento morfológico, en las medallas de Pisanello, no es de gran importancia ya que el fin de éste en sus medallas queda relegado a la pátina superficial que se aplica a éstas tras un largo proceso iniciado en el modelado en cera y finalizado con la reproducción en metal.



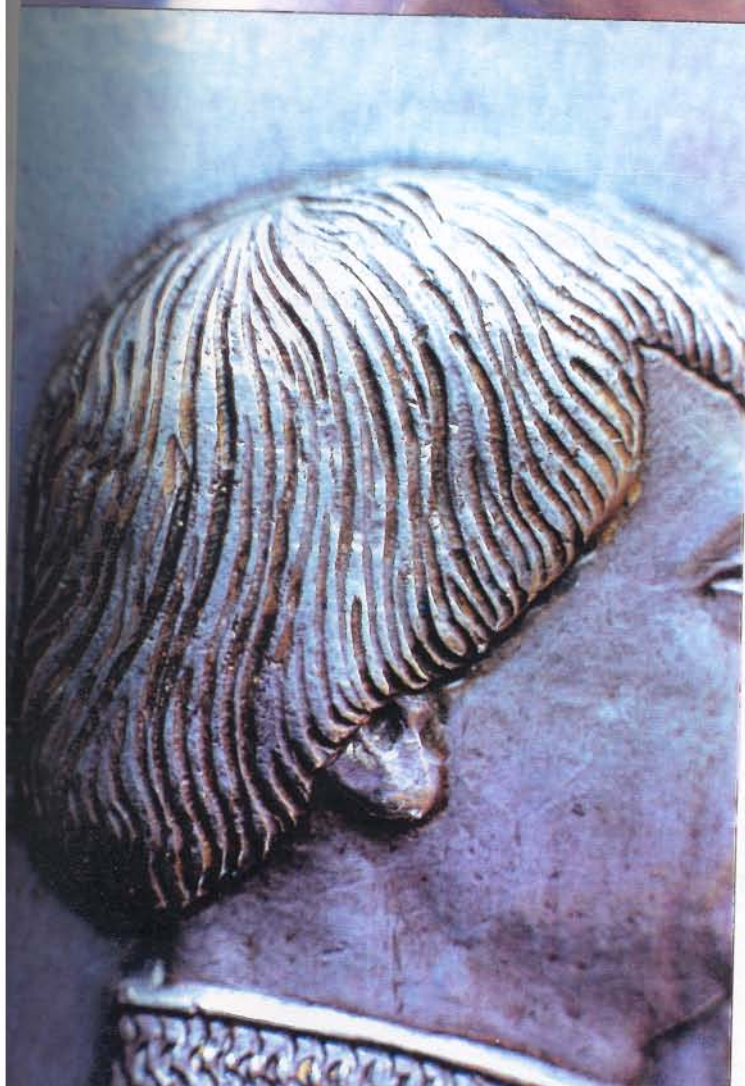
37. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Anverso. (Detalle). 1445. Museo Arq. Nac. Madrid



38. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle). 1443. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



39. MEDALLA DE
LIONELLO
D'ESTE.
Anverso.
(Detalle).
1443.
Museo Arqu.
Nacional.
Madrid.



40. MEDALLA DE
ALFONSO V DE
ARAGON.
Anverso.
(Detalle).
1449.
Museo Arqu.
Nacional.
Madrid.

Las calidades cromáticas de las pátinas son fruto del azar, del tiempo o han sido intencionadas para dar un aspecto más grato y un "mejor acabado" a cada una de las piezas, pero en ningún caso, el color es parte integrante en la composición de las medallas de Pisanello como pudiera ser elemento imprescindible en una pintura o un fresco.

La naturaleza dinámica de las medallas de Pisanello va asociada al concepto de temporalidad ⁴, que unida y articulada con la estructura espacial de sus elementos morfológicos produce la significación de las mismas.

Las imágenes representadas en las medallas de Pisanello nos muestran en sus reversos los acontecimientos de los personajes retratados o en otros casos han quedado impresos hechos característicos de los mismos. Las imágenes no son secuenciales pues su función no es fundamentalmente narrativa; por el contrario, al representarnos ciertos hechos, su naturaleza adquiere el carácter de descriptiva, tratándose, por tanto, de imágenes aisladas.

⁴ VILLAFANE, J. (op. cit., p. 138), define la temporalidad como la representación del tiempo real a través de la imagen.

Así su espacio es permanente y cerrado y queda acotado por los márgenes de su formato circular.

Los vectores direccionales y de composición que crean los elementos morfológicos están asociados a la temporalidad y supeditados al formato circular. Villafañe (op. cit., pp. 142-146) habla de la temporalidad por simultaneidad como específica de las imágenes aisladas. Dicha temporalidad exige un orden y no permite que ésta sea secuencial, pues la secuencia se basa en la ordenación de diferentes espacios que en su conjunto configuran una estructura espacial variable, y en cambio las imágenes aisladas, como son las de las medallas de Pisanello, poseen un espacio único y permanente. En ellas están presentes los elementos dinámicos (ritmo y tensión) los cuales están asociados a la temporalidad. Esta exige elementos de articulación que sean de carácter espacial.

Como ya se ha indicado anteriormente, el formato circular característico de las medallas de Pisanello, es un factor que condiciona las relaciones espaciales de los elementos de las mismas, así como de la temporalidad. También condiciona las estructuras rítmicas de carácter espacial de los elementos morfológicos ya mencionados.

Asimismo las direcciones, presentes o no en las medallas, producen también temporalidad creando equilibrio y estructura interna en las composiciones.

Una variable dinámica en cualquier imagen es la tensión. Esta es producida por los elementos plásticos inmersos en la composición. Un ejemplo de elemento activador son las proporciones: a pesar de que como ya se ha dicho anteriormente las medallas de Pisanello poseen unos rasgos estructurales que se pueden reducir a formas geométricas sencillas, se produce, por ejemplo, una mayor tensión en el reverso de la medalla de Filippo Maria Visconti debido a las estructuras triangulares que forman sus elementos y que están dispuestos con una orientación espacial oblicua, y no así tanto en el reverso de la medalla de Lionello d'Este, en donde se representa una cabeza de frente con tres caras de niño, pues las formas de estructura regular cercanas al cuadrado y su carácter de horizontalidad equilibrado y atenso, no crean una escala de tensión tan activa.

También cabe mencionar que la disposición de los elementos plásticos, presentes en las medallas de Pisanello, crean relaciones rítmicas dentro de cada composición espacial; sobre todo se puede apreciar en los reversos de las medallas.

La alternancia de unos elementos con otros, de la ubicación de los mismos, de su mayor o menor tamaño o de la posición de los mismos en el espacio circular, contribuyen a crear distintas estructuras rítmicas.

La interrelación entre los elementos de las medallas de Pisanello provocan la significación plástica de las mismas. Dicha estructura de relación la inducen los elementos escalares; éstos armonizan el resultado visual de las medallas.

Dimensión, formato o escala son factores a tener en cuenta, y éstos unidos a los formales y de composición definen el resultado visual de las medallas.

El formato circular, en las medallas de Pisanello, es un elemento icónico que condiciona en gran modo el resultado visual de las composiciones. Como ya se mencionó anteriormente, el círculo es la forma con menos rasgos individuales y es totalmente simétrica. Su expansión desde el centro y su particular naturaleza ponen de manifiesto su relación con la composición presente en las medallas. La elección de un formato circular también permite una mejor manipulación de las medallas en el hueco de la

mano y así poder observar y leer, una y otra vez, su anverso y reverso repetidamente. Ello nos lleva necesariamente a los factores de escala y tamaño: ambos atributos son claves para definir la naturaleza de nuestras medallas:

Los diámetros de las medallas de Pisanello oscilan entre los 60 mm. del ejemplar de Belloto Cumano, existente en los Musei Civici del Castello de Milán, y los 110 mm. del ejemplar de la medalla de Alfonso V d'Aragona ("Liberalitas Augusta"), existente en el Museo Bargello de Florencia.

Los espesores, por otra parte, van desde 2,2 mm. hasta los 11,8 mm. aproximadamente, en algunos ejemplares.

El peso, expresado en gramos, depende del metal utilizado para su fundición; generalmente ha sido el bronce, y así a partir de este metal se puede mediar entre los 113 gr. del ejemplar de medalla de Lionello d'Este, en cuyo reverso aparece una cabeza de niño con tres caras de frente, del Museo Bargello en Florencia, o los 425 gr. del ejemplar de medalla de Filippo Maria Visconti, del mismo Museo.

Como caso particular se puede señalar el del ejemplar fundido en plata de la medalla que representa a Alfonso d'Aragona ("Liberalitas Augusta"), conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. cuyo diámetro es de 108 mm. y su peso de 442 gr.: un ejemplar de la misma medalla existente en el Museo Bargello de Florencia y fundido en bronce tiene 110 mm. de diámetro y pesa 427 gr.

Tras haber procedido a una lectura de las medallas de Pisanello. y haber obtenido datos suficientes para su definición plástica y estructural, se ha podido llegar a este estudio sintáctico y explicación plástica de las mismas. No solamente en cuanto a aspectos parciales de la composición sino también como estructura general de cada medalla y de análisis total y globalizador.

En síntesis, las composiciones en las medallas de Pisanello hacen posible que los elementos inmersos en ellas cobren actividad al relacionarse unos con otros: cada uno tiene valor de significación en sí mismo, debido a su propio carácter simbólico, y, a su vez, adquieren carácter de totalidad al establecerse relaciones de carácter plástico entre ellos en las composiciones. Estas poseen una ordenación visual unido a una simplicidad estructural.

Cada uno de los elementos icónicos en las medallas de Pisanello posee su propia escala de valor, y su propia significación es variable. Es muy considerable el valor que adquiere en las mismas los contornos (y de manera muy activa en los perfiles representados en los anversos); sobre todo se hace más activo al superponerse éstos sobre la propia superficie de la medallas. Este hecho produce valores intensivos y cualitativos en las mismas. Las porciones de superficie encerradas por los contornos se activan en mayor medida que el resto. ⁵

Por último cabe señalar que el resultado visual de las medallas de Pisanello ofrece un efecto de totalidad no por adición de elementos o por multiplicidad sino por la impresión de unidad que las imágenes han adquirido. El equilibrio entre todos sus elementos, que sustenta cada composición, se debe al haber perdido éstos su autonomía en beneficio de la síntesis icónica y simplicidad en la estructura.

⁵ Villafañe (op. cit., p. 180) define estas porciones como zonas endotónicas.

4.2. PARTICULARIDADES TECNICAS EN LAS MEDALLAS DE PISANELLO

Entre las distintas técnicas de obtención de medallas hay dos que nos conciernen: las acuñadas y las fundidas.

MEDALLAS ACUÑADAS

Son las medallas grabadas con cuño o troquel. Las herramientas fundamentales utilizadas por el grabador son las siguientes ⁶ :

* **Buriles** (instrumento de acero para grabar en hueco las matrices; se utilizaba solo o con la ayuda de macetas).

⁶ Carlos III y la Casa de la Moneda, Museo de la Casa de la Moneda, Madrid, 1989, pp. 290-291.

* **Corte** (máquina utilizada para cortar las láminas de metal en cospeles o discos circulares).

* **Maceta** (pequeño martillo de acero con mango de madera para cincelar a buril matrices, punzones y troqueles).

* **Matrices** (tocho de acero de forma poligonal en cuya superficie está grabado en hueco la impronta de la medalla; de la matriz se sacaban los punzones en relieve y de éstos el troquel en hueco).

* **Prensa de volante** (máquina utilizada para acufiar medallas consistente en una caja de hierro o bronce provista de un tornillo central (husillo) accionado por un brazo horizontal terminado en pesadas bolas de las que pendían correas para ser tiradas por hombres; los cuños o troqueles de anverso y reverso se ajustaban al husillo y a la parte inferior de la caja, colocando entre ambos el cospel que quedaba impreso por medio de sucesivos golpes).

* **Punzón** (tocho de acero poligonal que reproduce en relieve los tipos en hueco de la matriz; varios punzones componían los motivos de la medalla, mediante su hincado en el troquel).

* Troquel (tocho de acero de forma poligonal donde quedan reproducidos en hueco los tipos de la medalla mediante el hincado mecánico de los punzones. A partir de los troqueles de anverso y reverso, se acuña directamente la medalla en prensa de volante).

En 1730 La Casa de la Moneda de Madrid se regía por la Nueva Ordenanza promulgada por Felipe V en Cazalla, para la labor de las monedas, su ley y ensayos, Ministros y Operarios de las Casas, sus obligaciones, sueldos y derechos (libro de Autos nº 5, título 21, auto 65, pág. 199 y ss.)⁷. De forma pormenorizada desarrolla todas las labores que se realizan en la Casa, desde la entrada del metal en pasta, barras y vajillas hasta la salida de la moneda acuñada. Partiendo de ello, podemos establecer los pasos a seguir para grabar medallas:

Todos los punzones, matrices y troqueles se sometían a unas operaciones de temple para endurecerlos, introduciéndolos en el fuego previamente recubiertos de una pasta compuesta de varios ingredientes: pezuñas de vaca, cáscaras de

⁷ cfr. Carlos III y la Casa de la Moneda, (op. cit., pp. 103-109).

granada, polvo de carbón, hollín, ceniza de sarmiento, rasura de blanquecer la plata, cabezas de ajo y orina humana.

Una vez que el herrero forjaba los punzones, matrices y troqueles sometiénolos al fuego las veces que fuera necesario, comenzaba el trabajo del grabador sobre la matriz. El primer paso era dibujar y grabar el motivo principal en una lámina de cobre que se calcaba con un "dibujador" o punta seca sobre la matriz (sin templar) cubierta de una capa de cera blanca; seguidamente la matriz se calentaba para retirar la cera, quedando el motivo al descubierto. Simultáneamente, dicho motivo también se modelaba en cera, y del mismo se sacaba un vaciado en yeso que servía de modelo: éste y la matriz se cuadriculaban, y el modelo en yeso se seguía fielmente tanto en las dimensiones como en la altura del relieve.

A partir de este momento comienza el grabado en hueco de la matriz; las herramientas utilizadas eran bien buriles de media caña, buriles planos o "chaples" si se trataba de motivos de menor relieve, y por último con "codillos", especie de limas curvas muy finas ligeramente untadas de aceite. El uso de buriles, codillos y puntas de "piedra candia" (puntas de pizarra untadas de piedra pómez molida y aceite)

se alternaban según lo requiriera el proceso de trabajo; por su parte, los buriles se afilaban frecuentemente y se cuidaba no rebajar excesivamente el perfil externo del motivo.

Concluido el grabado en hueco, la matriz se limpiaba y bruñía "en estrella", es decir, desde dentro hacia fuera con gratas y limas, dejando su superficie perfectamente nítida y uniforme y preparada para el temple.

Colocados en una caja provista de tornillos, que sujetaban la pieza, se trabajaban tanto las matrices como los punzones y troqueles; también solían apoyarse, bien la caja, bien los punzones, sobre una almohadilla de cuero que evitaba cualquier movimiento o deslizamiento no deseado.

La matriz, tras haber sido grabada, se sometía al temple, operación consistente en endurecer el metal y de gran importancia para la fabricación, pues de ella dependía el que las piezas no se rompieran y reprodujeran el motivo grabado con la mayor perfección. Los grabadores probaban diferentes recetas de temple para conseguir el resultado deseado. Aunque la operación del temple era competencia del herrero, el grabador solía estar

presente. incluso, en ocasiones, templaba y probaba él mismo la dureza de los punzones golpeándolos con picador o martillo, o aplicándoles el ángulo vivo de una lima para proceder, en caso necesario, a un segundo temple; estas pruebas de punzones se hacían sobre un tocho de acero, si quedaban bien, podía templarse éste y servir de matriz o contrapunzón de los punzones que se rompieran o gastaran.

Los punzones que el herrero fabricaba en la forma indicada por el grabador, eran retocados por éste, a fin de darles la forma convexa necesaria para reproducir en relieve el grabado en hueco de la matriz; se golpeaba a mano con un martillo si el punzón era pequeño (castillos, leones...), o en prensa de volante si era más grande (retratos).

Se templaban los punzones, una vez levantados a partir de la matriz, a fin de que pudieran soportar sin romperse el golpe que debían imprimir sobre el troquel para reproducir sobre éste el relieve en hueco. Finalizada la operación, los troqueles a su vez eran templados para proceder a la acuñación de la medalla en prensa de volante.

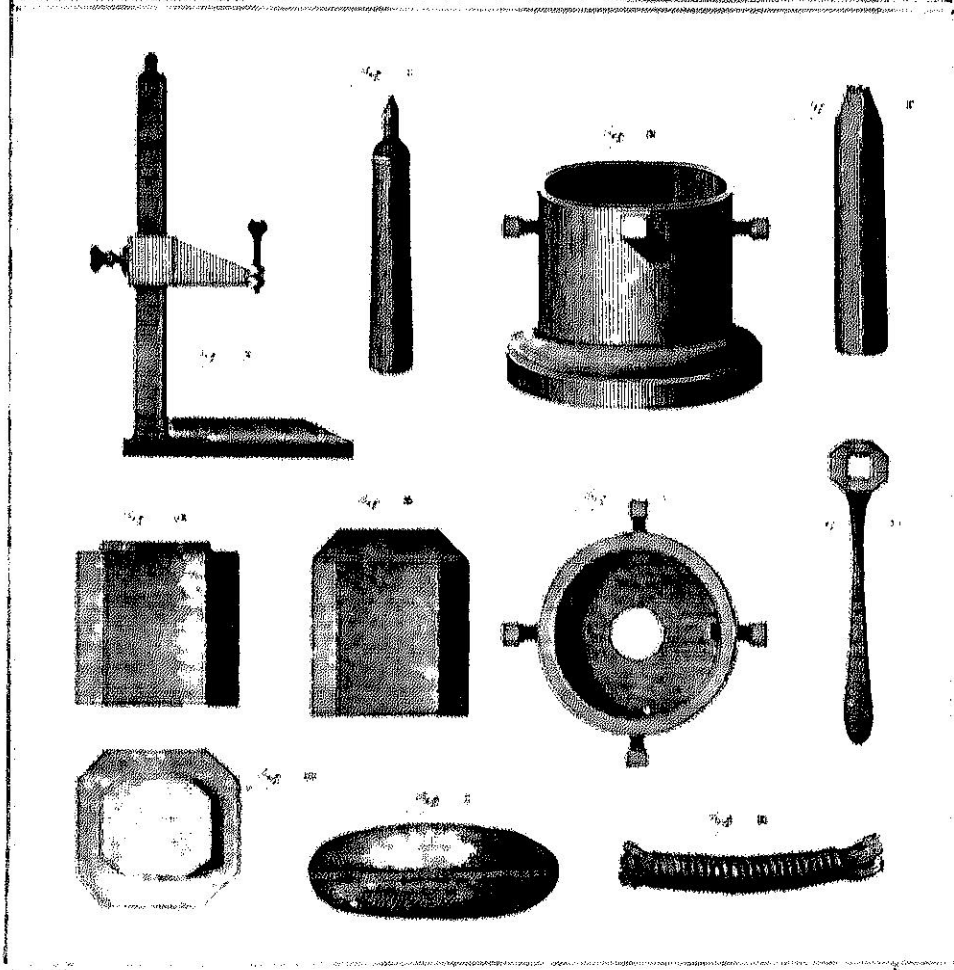
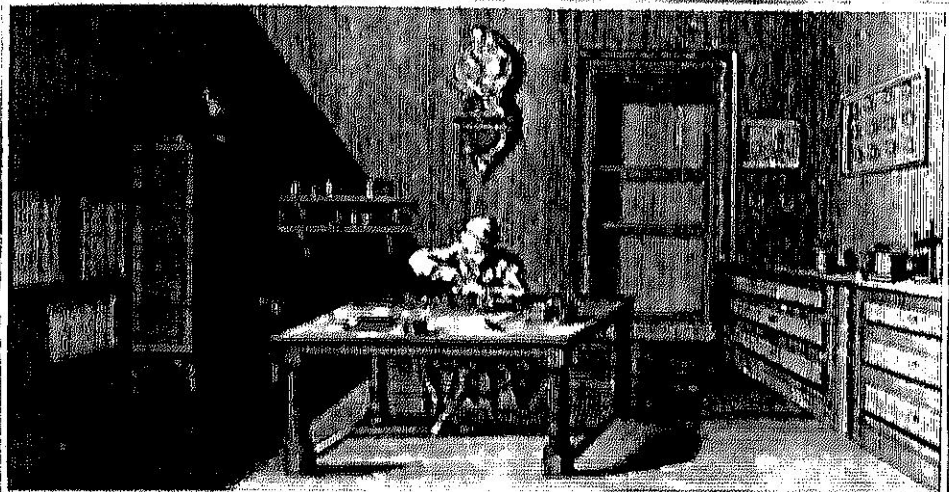


Fig. 1. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

- 41.
- A. Nivel controlador de las paralelas en el troquel.
 - B. Caja con tornillos para sujetar los troqueles.
 - C. Vista en planta de la caja.
 - D. Llave para apretar los tornillos de la caja.
 - E. Troquel.
 - F. Pequeño punzón para grabar.
 - G. Troquel octogonal.
 - H. Vista en planta del troquel octogonal.
 - I. Almohadilla de cuero y relleno de arena para apoyar y trabajar la medalla.
 - K. Gratas o muñequilla de hilos de latón para limpiar y bruñir matrices, punzones y troqueles.
 - L. Piedra candia para bruñir.
- 42.
- A. Matriz grabada en hueco.
 - B. Vista en planta de la matriz.
 - C. Punzón de medalla grabado en relieve.
 - D. Modelo en cera de una medalla.
 - E. Palillo de madera para modelar.
 - F. Caja para guardar los buriles.
 - G. Buriles.
 - H. Maceta para cincelar a buril matrices, punzones y troqueles/
Maceta para cincelar detalles.



43. PRENSA DE VOLANTE. Grabado de la *Enciclopedia*, París. 1751-1780.

MEDALLAS FUNDIDAS.

Sin duda, éste fue el método usado por Pisanello para la realización en metal de sus medallas. Las características de sus piezas, así como la superficie de las mismas, entre otros aspectos, lo indican. La huella del modelado previo en una materia blanda (por ejemplo, cera) se hace patente, pues ésta permite dejar unas calidades plásticas características que en la medalla acuñada no se dan, pues ésta tiene cualidades y recursos propios.

El proceso de realización de una medalla fundida no ha variado, en esencia, desde sus orígenes, tan sólo en ciertos aspectos de mejora en nuestros días en cuanto a los instrumentos y materiales utilizados para dicho fin.

Para la realización de una medalla fundida el artista partía de la utilización de un disco plano, siendo la base del modelo, de alguna clase de material, a juzgar por los pocos ejemplos que han llegado a nosotros, pizarra negra: Benvenuto Cellini^a hace mención, asimismo, de huesos y cristal negro. Otras veces lo que se utilizaba era madera.

^a CELLINI, B., *Tratados de la orfebrería y de la escultura*, Leyenda, S.A., s.l., s.d., cap. 8, p. 68.

Sobre esta base, el artista modelaba la medalla, haciéndola de cera. Sin duda, cada artista tenía su propia receta para hacer la cera (cfr. Cellini, op. cit., p. 68). En general, la cera es una materia de origen vegetal y orgánico, amarillenta y esponjosa, constituida por una mezcla de esteres, alcoholes y ácidos alifáticos, conocida sobre todo como el producto de las abejas y utilizado en la técnica del modelado y moldeado. En particular, la cera para modelar es aquella de la cual se sirven los escultores para ejecutar sus modelos. Ella requiere diversas preparaciones, según la naturaleza del trabajo a cumplir. En su composición entran, además de la creta seca y el polvo de harina de trigo candeal, a veces manteca de cerdo, resina de Borgoña, mezclados en proporciones variables. Todos ellos mezclados hacen que la cera no se rompa y la manteca le hace ser blanda y modelable: esta última puede, en ciertos casos, ser reemplazada por aceite de oliva y la resina de Borgoña por resina de enebro o trementina de Venecia. La cera tintada, coloreada por adición de pigmentos rojizo-marrones o bermellón, molidos con aceite, son utilizados notablemente para la ejecución de obras modeladas. ⁹

⁹ *La sculpture, méthode et vocabulaire*, Nationale, Paris, 1979, p. 572.

Hill (*Medals of the Renaissance*, Londres, 1978, cap. I, pp. 23-24) refiere:

Vasari en su *Introducción* afirma que por lo general la cera para modelar estaba normalmente mezclada con un poco de sebo (para hacerla más flexible), trementina (para hacerla más tenaz) y brea negra (para darle un color negro y cierta firmeza después de haber sido trabajada, para que se pudiese dura. Cuando se derretía la cera, para colorearla se podían añadir pigmentos. Si como era normal en trabajos pequeños en relieve, como las medallas, se requería un blanco se utilizaba pigmentos blancos. Benvenuto Cellini da una receta parecida: cera pura mezclada a la mitad con un monton de blanco de plomo y un poco de trementina clara. Cellini descubre, de la misma manera, una mezcla bastante elaborada con la cual él revestía los modelos de cera de una estatua, aunque es poco probable que esto se utilizase para pequeños objetos ... Pero aparte del material, el artista realizaba el anverso y el reverso de su medalla en dos platos separados, o bien en dos lados de un mismo plato.

Hill continúa diciendo (op. cit., p. 24):

Era bastante normal dibujar con compases un par de círculos concéntricos, incisos, como guía a la hora de realizar las letras. Dichas líneas incisas en primera instancia, también se utilizaban para dignificar al autor. Kenner, en su estudio acerca de las medallas que L. Leoni hizo para la corte imperial, ha demostrado que un gran número de medallas grandes que representan a personajes imperiales importantes carecen de estos círculos incisos entre los cuales se situaban las letras de la inscripción, sino que aparece una tercera, a veces incluso una sólo dibujada muy cerca de donde debían situarse las otras dos...

Se puede observar claramente que en ninguno de los ejemplares de medallas ejecutados por Pisanello aparecen dichos círculos, y ello se debe a que Pisanello componía la totalidad de las medallas haciendo uso, no sólo de las figuras a representar, sino también, de las letras que acompañaban a las medallas, cuya función principal era, generalmente, la de exaltar y glorificar a sus personajes. A su vez, se puede notar que ninguna de las medallas se

repite en cuanto a composición en la ubicación y distribución de las letras, siendo cada una de ellas única y original en este sentido.

Más adelante, Hill (op. cit., p. 26) sigue diciendo:

Aún no he hablado de las herramientas que se utilizan actualmente para la fabricación del modelo de cera; probablemente no hayan cambiado desde tiempos remotos. La absoluta precisión que aseguraban tener los viejos artistas parece indicar el uso de instrumentos bastante afilados; también, como afirma el Sr. Henry Wilson, puede haberse logrado al seguir trabajando el diseño en el reverso con materiales casi duros como el yeso: método aún utilizado por algunos medallistas...

Difiero en la creencia del único empleo de instrumentos afilados; más bien creo en el uso de todo tipo de utensilios, tanto afilados como romos en algunos casos, pues son también de gran utilidad para

el escultor. Por otro lado, probablemente Pisanello trabajase, no sólo directamente sobre su modelo de cera, sino también, sobre el negativo de yeso o escayola efectuado a partir de dicha cera, pues este método es comúnmente utilizado por muchos escultores y artistas, ya que permite obtener una visión distinta de la medalla y, a su vez, faculta para la corrección de errores o defectos.

Por su parte, las fases del proceso para la fundición de una medalla serían las siguientes: se realizaba un modelo en cera; después, y a partir de éste, se confeccionaba un molde de yeso: se trabajaba sobre dicho molde para conseguir más definición; posteriormente, sobre él se hacía una reproducción en cera, para conseguir un nuevo modelo, y cuando se había tomado la impresión más acertada se retiraba y se reservaba, pues este modelo se utilizaría más tarde para el proceso de fundición *a la cera perdida*.

Pisanello, en la totalidad de su obra medallística, empleó la fundición como medio de obtención de sus piezas, bien por el procedimiento de *la cera perdida*, o bien fundidas *a la arena*.

Si se utilizaba el proceso a la arena, se tomaba un nuevo positivo en escayola a partir del molde ya retocado; dicho positivo, ya repasado, sería utilizado para realizar las impresiones en el molde de arena. Hill (op. cit., p. 26) apunta a este respecto que:

ningún modelo en escayola de tiempos antiguos ha sobrevivido. El Sr. Wilson afirma:

Sospecho que algunas de las mejores impresiones en cera que aún permanecen se hicieron en molde de sulfuro tomados a partir de un original casi perfecto y grabado en metal. La superficie del sulfuro es tan aterciopelada y preciada, además de dura, que cuando es engrasada ligeramente la impresión en cera casi parece recibir algo de la perfección del sulfuro. Por supuesto en Italia se utilizó mucho el sulfuro.

En el capítulo CLXXXIX del *Tratado de la pintura* (1437) de Cennino Cennini ¹⁰, se da una receta a tomarse en cuenta a la hora de grabar sellos o

¹⁰ Hay trad. cast., CENNINI, C., *Tratado de la Pintura*, Meseguer, Barcelona, 1979.

monedas para modelar: se realiza mezclando cenizas con agua, dejándolas reposar y, posteriormente, decantándolas, seguidamente se pone el precipitado al sol, y se mezcla con una pasta compuesta de sal y agua; el grabado conseguido con esta pasta puede secar sin necesidad de fuego o sol, y servirá para fundir en cualquier tipo de metal (plata, plomo, etc.); es muy fuerte y soporta cualquier esfuerzo.

Cellini (op. cit., p. 103-104) ofrece una receta para la preparación de las tierras utilizadas en la fundición de esculturas: la clase de tierra utilizada para dicho fin era la empleada por los fundidores de piezas de artillería, la cual se extraía de diferentes lugares (grutas o montañas preferentemente) —comenta Cellini que la mejor se encontraba cerca de París—; esta tierra se mezclaba con borra de paño. Previamente a echar la tierra, el modelo se revestía, con sucesivas capas, de una mezcla, pulverizando tuétano calcinado de cuerno de carnero, a la cual se agregaba la mitad de yeso y tripol también pulverizados y otro tanto de limaduras de hierro; dichos ingredientes se mezclaban con agua previamente pasada por un tamiz muy fino cubierto de boñiga de buey o estiércol de caballo.

Ambos lados del modelo se imprimían por separado en el material utilizado para el molde, posteriormente se unían y el metal fundido se internaba dentro.

Más adelante, Hill (op. cit., p. 26) señala que:

... es poco probable que el proceso a la cera perdida fuese empleado por los antiguos medallistas -el método, por el cual el modelo entero se metía en un molde y era más tarde calentado de tal forma que la cera se derretía y acababa desapareciendo-.

Aunque los esqueletos del vaciado, realizados en sus dos partes por separado de una medalla y unidos posteriormente por sus bordes, es casi exclusivo de la época que consta de antes del siglo XVII, se hizo bastante común durante el siglo XVI a la hora de hacer vaciados de un sólo lado. A menudo salen tan bien que casi cada detalle sale igual de plano por la parte de atrás que por la de delante; el lado del molde que reproduce el vaciado de atrás es exactamente igual al modelo de su parte frontal...

Es muy probable que, como apunta Hill, el método más común de fundición de medallas, en la época de Pisanello, fuese el de la arena, pero también, con toda probabilidad, fuese utilizado el de la cera perdida, dadas las características de los modelos llegados a nuestros días, aunque es verdad que no se puede saber con certeza si dichos ejemplares son realmente de la época del autor o tal vez reproducciones posteriores.

Cellini (op. cit., pp. 110-111), relata uno de sus procedimientos de fundición:

En vez de ejecutar en tierra el núcleo de la estatua, se hace con yeso mezclado con huesos quemados y ladrillos cocidos y molidos. Cuando el yeso es de buena calidad, este procedimiento resulta muy cómodo. No es necesario en este caso aplicar las capas sucesivas de tierra. En el interior del molde, sobre los pasteles, se extiende una composición líquida formada por una mitad de yeso y la otra mitad los huesos quemados y ladrillos molidos. Una vez que esta composición ha adquirido su consistencia natural, se abre el molde y se rodea con alambre, el cual se cubre

ligeramente con una composición de igual naturaleza. aunque algo más líquida que la primera. Este núcleo debe cocerse en seguida lo mismo que si fuese de tierra, y cuando esté bien cocido, se vierte la cera por encima con todos los cuidados de costumbre.

Cuando se haya levantado el molde, separado la cera y dispuesto los conductos para el aire, se puede hacer la capa con la misma composición de yeso, huesos y ladrillo. Esta capa debe tener dos dedos y medio de grosor y estar armada con tiras de hierro de dos dedos de ancho, las cuales se cubren de yeso.

Llegada la obra a este punto, se introduce el molde en un hornillo construido sólo con ladrillos y dispuesto en forma que, por la acción del fuego, toda la cera pueda correr por los conductos preparados para este objeto yendo a parar a una caldera colocada en una cavidad practicada en la tierra. Salida toda la cera, se somete el molde a un buen fuego de carbón de leña hasta que la capa esté bien cocida. Y ha de saberse

que el yeso exige para secarse una cantidad de fuego igual a la mitad que requiere la tierra...

Hill (op. cit., p. 27) puntualiza diciendo que, la medalla ideal, desde un punto de vista técnico, es seguramente aquella que está tan bien registrada que no necesita ser retocada con el cincel para retirar las imperfecciones originadas por burbujas o granos de arena. Ello es cierto, pero casi siempre una pieza fundida precisa ser retocada, procurando no alterarla en su uniformidad. Para evitar dichos retoques, se debe cuidar la superficie que entra en contacto con el metal y que, a cambio, reproduce la superficie del modelo original en cera.

Es probable que el modelo en cera se utilizase más de una vez, y que los medallistas guardasen los moldes, hechos en plomo, de las dos partes de la medalla listas para ser utilizadas de nuevo cuando lo requiriera la ocasión. Pisanello no utilizó, al igual que los Florentinos a finales del siglo XV (cfr. Hill, op. cit., p. 28), un mismo reverso para diferentes anversos. No es difícil suponer que hubo medallistas con pocos escrúpulos que no dudaron en pedir prestado el diseño de una medalla de cualquier

otro artista. Aunque se combinaron anversos de un autor con reversos de otro, y son innumerables los casos (ibíd., p. 28), la mayoría de ellos llegan más tarde que la época de Pisanello, perteneciendo los ejemplos a un período en la que ambos artistas involucrados ya habrían muerto.

Como se ha mencionado, poder determinar si un ejemplar de medalla es de la época en que fue realizada, o por el contrario es una reproducción posterior, es bastante difícil. A este respecto Hill (op. cit., pp. 28-29) hace alusión del siguiente modo:

Un artesano muy conocido ha realizado, de la medalla de Pisanello de Sigismondo Malatesta del Victoria and Albert Museum, una fundición en bronce, con la que desafió a cualquiera a probar su contemporaneidad, aparte del testimonio del propio autor. Una forma de identificar una fundición antigua es por sus dimensiones. Si una medalla original (A) se reproduce por medio de una fundición, el metal del que está hecho la reproducción (B) encoge ligeramente al

enfriarse. Si se funde una tercera pieza (C). no de A sino de B, encogerá más. Por ello cuantas más fases haya entre una medalla y su original, más pequeño se hará. Pero no es bastante coger el diámetro de punta a punta, para posibles desigualdades, o más o menos los recortes de los extremos, porque despistaría. El único método que sirve es llevar los mismos puntos en el interior de dos medallas, una de las cuales sea antigua, y medirlas con un micrómetro...

También es muy útil el empleo de un pie de rey, pues en muchos casos las medallas no mantienen un perímetro perfectamente ajustado a la circunferencia, sino que, en ellas se pueden observar irregularidades debidas bien a una fundición defectuosa, bien a retoques posteriores, al haber sido limados sus cantos o a cualquier otro motivo no menos significativo.

Hill (op. cit., p. 29) continua diciendo:

... Si a una disminución en lo que se refiere a sus dimensiones le acompaña una debilidad y una supresión de los detalles, podemos asegurar que la medalla más pequeña es la moderna. Pero solamente con la evidencia acumulativa de sus dimensiones y falta de claridad en sus detalles no podemos afirmarlo. Todos los metales no encogen por igual; una fundición bastante moderna puede haber sido realizada a partir de un buen original del siglo XV, y estar por ello mucho más cerca en cuanto a calidad al trabajo del artista que una fundición del siglo XVI, fundida a partir de un ejemplar menos bueno de la misma medalla; una mala fundición de una época mas moderna puede haber sido habilmente cincelada. De hecho existen docenas de trampas para el incauto...

Nuestro autor proporciona una acertada visión a este respecto, con la cual estoy totalmente de acuerdo.

Más adelante. Hill (op. cit., p. 32) señala que los metales que empleaban los medallistas eran, en su mayoría, oro, plata, bronce u otras aleaciones de cobre, plomo o estaño. Añade que, de los dos primeros metales se encuentran raros ejemplares de antes del siglo XVI; así, la mayoría de las medallas que encontramos de cualquier colección son en bronce (aleaciones de cobre con estaño). En dicha aleación una gran proporción de estaño es la que da el color claro del metal que se conoce como bell-metal; esto se dio en ocasiones, aunque no frecuentemente, y fue utilizado por algunos medallistas. Indica que, el latón (una aleación de cobre y cinc) no fue especialmente utilizado durante el siglo XVI, al igual que el plomo, que era el material predilecto durante el siglo XV para hacer pruebas por la facilidad en derretirse. Hill agrega que, el peltre (aleación de plomo y estaño) no fue casi utilizado por los medallistas antes del siglo XVI.

De lo hasta ahora expuesto, se deduce que es complejo poder determinar, por la aleación de los metales, si una pieza es del siglo XV o, por el contrario, es posterior. Ello es debido a que en el Renacimiento, y anteriormente, no había un registro fidedigno en cuanto a talleres de fundidores y el tipo o tipos de aleaciones que utilizaban en sus

metales. Cada taller poseía sus propias recetas en cuanto a tipos de metales y a la mejor aleación de los mismos, bien para una perfecta reproducción en la fundición y así obtener mayor detalle, o también en cuanto a que el metal fundido fluyera mejor a la hora de la colada.

Actualmente los fundidores llevan mayor registro en cuanto a las aleaciones utilizadas y al taller en que han sido preparadas; ello está orientado para un mayor control y precisión de la pieza fundida y, a su vez, para prestigiar la labor del fundidor (no hay que olvidar, sin embargo, que algunos bronce de la antigua Grecia llevan las firmas del fundidor y del escultor que las realizaron, como signo de crédito para ambos).

El libro *La Sculpture, méthode et vocabulaire* ¹¹ nos presenta una tabla con distintas aleaciones de bronce, dependiendo de las épocas a que pertenezcan, mostrada a continuación:

¹¹ (op. cit., cap. V, "La technique de la fonte", p. 332).

LA COMPOSICION DE LOS BRONCES

| | Cobre
(Cu) | Estaño
(Sn) | Plomo
(Pb) | Cinc
(Zn) | Hierro
(Fe) |
|---|--|----------------|---------------|--------------|----------------|
| | % | % | % | % | % |
| Bronce griego.
Según Kluge.
(Bronce estatuario) | 88,5
89,6 | 6
9,2 | 3,5 | | |
| Bronce egipcio. | 85,85 | 14,15 | | | |
| Bronce romano.
(Según difer. autores). | 78,05
89 | 2,05
6 | 5 | | |
| Bronce monetario. | 74,09 | 25,91 | | | |
| Bronce
Renacentista.
Vasari. | (Según Vasari: 2/3 de Cobre, 1/3 latón). | | | | |
| Renacimiento I.
Bronce italiano. | 75 | 25 | | | |
| Renacimiento II.
Bronce. | 86 | 12 | 2 | | |
| Bronce francés.
XVII. Aleación
Keller.
(Según difer. autores). | 70
91,60 | 2
1,70 | 1
1,37 | 7
5,33 | |
| Bronce francés.
Estatuas
monumentales.
Siglo XIX. | 87,80 | 5,10 | 0,58 | 6,52 | |
| Bronce
Barbedienne.
(Para reproducciones). | 90 | 6,5 | 3,5 | | |
| Bronce japonés
y chino. | 80 | 4 | 10 | 2 | 4 |
| Bronce moderno.
(Según S. Elster). | 86,6 | 6,6 | 3,3 | 3,3 | |

En otro orden de cosas, cabe subrayar el punto de fusión que algunos metales utilizados en la escultura alcanzan. Tomado también del libro *La Sculpture* (op. cit., p. 630), en él es definida la fusión (n.) como "aquella operación técnica que transforma la fase sólida de un metal o aleación en fase líquida".

Punto de fusión es la temperatura determinada en la cual un cuerpo sólido cristalino (metal en particular) pasa del estado solido al estado líquido mientras se le calienta lenta y progresivamente. La tabla siguiente da en valores crecientes los puntos de fusión de los principales metales en grados Celsius, bajo la presión atmosférica normal de 760 mm de mercurio:

| | |
|---------------|----------|
| Estaño..... | 231.80C |
| Plomo..... | 327.40C |
| Zinc..... | 419.40C |
| Aluminio..... | 660.00C |
| Plata..... | 960.50C |
| Oro..... | 1063.00C |
| Cobre..... | 1083.00C |
| Níquel..... | 1455.00C |
| Hierro..... | 1535.00C |

Hill (op. cit., p. 32) señala que el bronce que resulta de la fundición, e incluso el producido por la acuñación, poseía una superficie de escasa calidad que no era grata a la vista. Pero es raro que las medallas se encuentren inacabadas; su superficie puede verse modificada de diversas maneras, por medio de la **pátina** (modificación natural de la capa superficial de la aleación, dependiendo del medio donde permanezca el bronce o su estado de conservación); generalmente, en el bronce es la incrustación del carbonato verde del cobre y otros compuestos de éste, conseguidos por la acción química, dándole al metal una superficie verdosa, azulada o negra. Dichas incrustaciones pueden realizarse de varias maneras; así, la aleación de cobre se descompone gradualmente y se forma una corteza, favorecida por la presencia de elementos de la tierra en el que se enterró el ejemplar, o por la atmósfera a que fue expuesto.

Según apunta Hill (op. cit., pp. 33-35), existían otros métodos para dar término a las superficies de las medallas. Diferencia dos clases: una **Barnizadas o Esmaltadas** (llamadas coloquialmente "lacados") y otra **Bronceados o Coloreados**.

Señala que, los esmaltados de los viejos medallistas eran idénticos a los que utilizaban los armadores para conservar las empuñaduras de las espadas: menciona una mezcla, recomendada en un manuscrito italiano de 1520, para arcabuces, armas de hierro, etc., compuesta de aceite de linaza (2 lbs.), pegamento de sandaraco (1 lb.) y brea negra (2 oz.). Asimismo, menciona otro esmaltado, descrito en el mismo manuscrito, como una mezcla compuesta de aceite de linaza (2 oz.), brea griega (1 oz.), y un poco de piedra de alumbre; si se utilizaba la brea negra servía mucho para pomos de espadas, espuelas, etc. Nuestro estudioso apunta que, Gaurico recomienda barnizar de brea líquida al bronce para darle un tono negro. El pegamento del que se habla es Mogador sandaraco, producido por la "Thuja articulata", y no, como usualmente se suponía, del enebro.

Respecto al bronceado o coloreado, Hill subraya varios procedimientos:

(1) Según Pomponius Gauricus un color amarillo puede fabricarse limpiando bien la figura y poniéndola sobre una placa blanca caliente, hasta que parezca que ha cogido el mismo color que la placa y, a continuación, enfriarla gradualmente.

(2) *Crocus.* es decir, óxido de hierro, conocido también como el carmín del joyero. Este polvo de color rojo se forma a partir de una pasta con agua y extendiéndolo sobre el ejemplar a broncear; el objeto ha de estar sujeto a un determinado calor -según el método antiguo, se calentaba sobre un plato de hierro a fuego de carbón-. Una vez seca la pasta, se saca brillo; se da un segundo baño y se pone a cocer a un calor cada vez mayor, y así, aumentar la temperatura de tres a cuatro veces según el tono que se desee. Resultado: un tono que va del dorado a un marrón intenso.

(3) *Plomo negro.* similar al proceso del *crocus*, aunque el resultado no es tan bueno. En este tipo de bronceado se cepilla la superficie untándola con un mineral ferruginoso, que tras el calor le da un bello lustre; el tono varía según la cantidad utilizada.

(4) *Acido nítrico.* Un viejo manuscrito reza así: llena de agua un vaso de vino y añádele cuatro o cinco gotas de ácido azótico, y con dicha solución humedece l



medalla (que ha de estar bien limpia de grasa o cualquier tipo de suciedad) y ponerla a secar, y cuando se habla de ponerla a secar, es a un calor gradual de carácter uniforme, por medio del cual se logrará un obscurecimiento del color dorado, en proporción al calor impartido.

(5) *Exposición a los elementos*, más especialmente durante el invierno. La niebla londinense es lo mejor para este propósito. La medalla no se debería tocar mientras dura la exposición, que puede durar semanas antes de que salga un tono bonito.

(6) *Bronceado en negro*, conseguida por una solución formada por sulfuro y amoniaco (el método antiguo) o, como ahora, por hidrógeno sulfuroso o sulfuro de amoniaco. Se expone la medalla al humo conseguido del sulfuro, o bien se introduce en la solución de sulfuro de amoniaco y se seca a un calor suave. En el último caso se obtiene un precipitado de color blanco-verdoso, que se acumula en los huecos, y que al encerarlo le da un color marrón-amarillento.

(7) Según apunta Gaurico. el color negro puede darse debido al humo de un fuego de pajas mojadas. siendo previamente humedecido el objeto.

(8) El bronceado verde se produce debido a la exposición del ejemplar a una solución que contiene cloruro de sodio (sal común) durante unos días. Un bronceado parcial permanece. despues de que la medalla haya sido bien lavada y secada lentamente. El amoniaco de sal (cloruro de amoniaco) se utilizó a menudo en lugar de sal común; también una fuerte solución de azúcar. o azúcar acidificado con ácido acético.

En la actualidad existe un gran número de métodos para patinar metales, empleados por artistas y supervisados por estudios técnicos (cfr. *La Sculpture*, cap. V. p. 294, ss.).



44. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Anverso. (Detalle).

Bronce. 1440-41. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

Pátina verdosa, producida por la modificación de la capa superficial del bronce.

Algunos artistas del Renacimiento después del bronceado el metal, ponían a cocer la medalla en parafina, y también la cepillaban con un cepillo suave sobre el cual se había puesto ligeramente cera de abeja (Hill, op. cit., p. 34).

En ocasiones, las medallas en bronce se revestían ocasionalmente de metales de baja calidad, como el estaño, lo cual provoca pátinas de distinta naturaleza: Gaurico ofrece una interesante pátina en su tratado *Sobre la Escultura* (1504):

El color blanco más bonito se consigue con plata de la siguiente manera: la mejor clase de plata es separada en hojas finísimas y se unta con mercurio, se extiende sobre el objeto utilizando una herramienta de hierro con forma afilada y después se pone en una solución de nítro y alumbre; seguido se sumerge el objeto en aceite hirviendo y se pone al calor y se deja sobre brasas candentes, después se enfría en vinagre, sal, orina y tártaro, y se abrillanta con un bruñidor. El mejor

color dorado se consigue con el mismo método que el blanco a partir de la plata, excepto que no necesita enfriarse en aceite, esto si no hay estaño en la aleación, pues las láminas de este material se trabajan de forma distinta a las del oro... 12

12 GAURICO, POMPONIO, *Sobre la Escultura*, Akal, S.A., Madrid, 1989, p 266.

4.2.1. TECNICAS DE FUNDICION PARA MEDALLAS

Fundamentalmente existen dos operaciones que permiten confeccionar ejemplares en metal o en una aleación fundida. Los procesos de fundición tradicionales, como ya se ha mencionado, son la fundición a la cera perdida y la fundición a la arena.

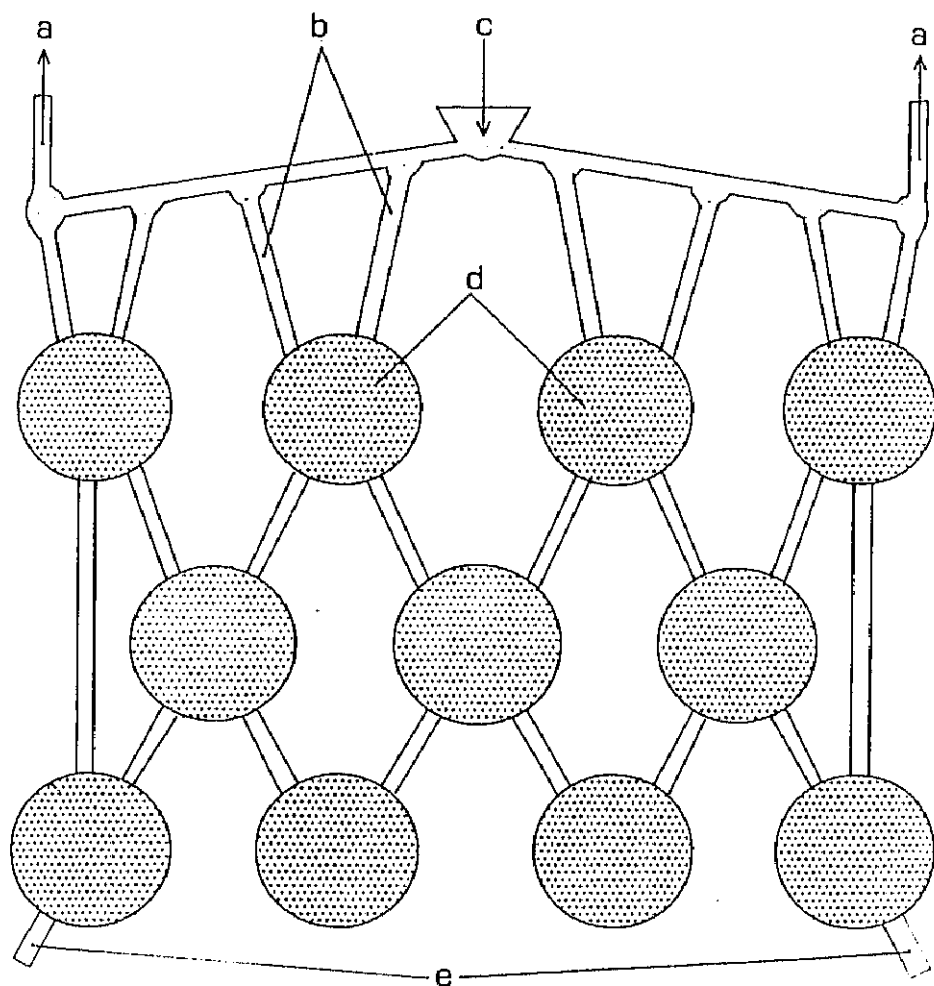
En el procedimiento de fundición a la cera perdida se parte de un modelo en cera al cual se le sueldan con calor unos "bebederos" (cilindros también de cera) junto a una boquilla de forma cónica en la parte superior. Con todo este conjunto se constituye un "árbol", colocado de tal forma que permita actuar a los bebederos de conductos destinados para facilitar la posterior entrada del metal líquido (en

las figuras 45. 46, 47 y 48 se muestran distintos sistemas de colocación de bebederos, para reproducir en bronce los modelos de medallas en cera).

Previamente a colar el metal líquido, el árbol de cera es cubierto por un molde de material refractario, que aguantará las altas temperaturas del metal fundido. El conjunto es introducido en un horno que, aproximadamente a la temperatura de 100°C , permita la destrucción de la cera. El hueco que deja la cera actuará como canales por los cuales fluirá el metal líquido.

Una vez vertido el metal fundido sobre el molde constituido a tal fin, y que éste se haya enfriado, el material refractario que cubre el árbol será destruido, quedando un conjunto en metal semejante al árbol de cera previo.

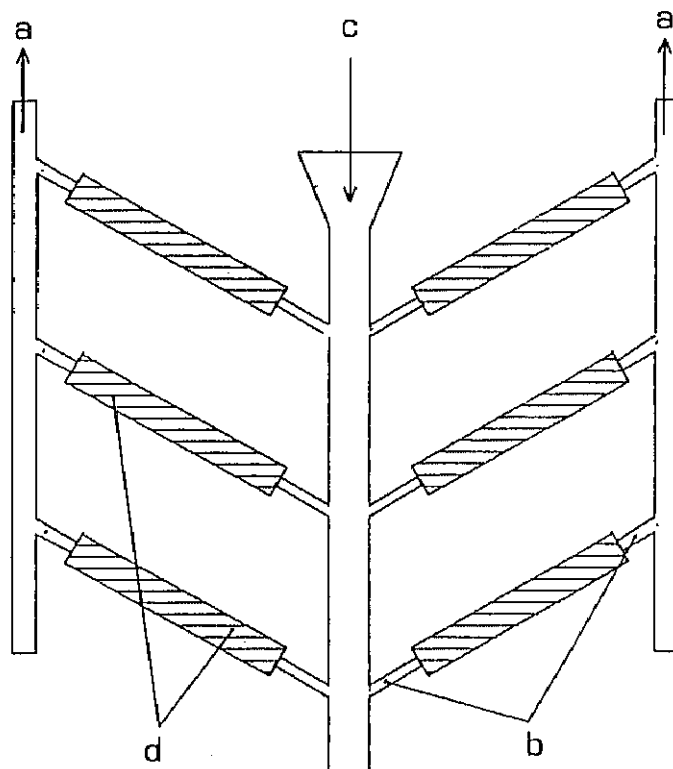
Los bebederos (ahora de metal) serán cortados para liberar las medallas ya fundidas. Acto seguido se procederá al repasado de las medallas y a darles pátina.



45. ARROL DE CERA. I

Esquema mostrando una posible disposición de las medallas en cera, los bebederos, la boquilla, el sistema de evacuación de la cera y la salida de gases, para su fundición por el procedimiento de la cera perdida.

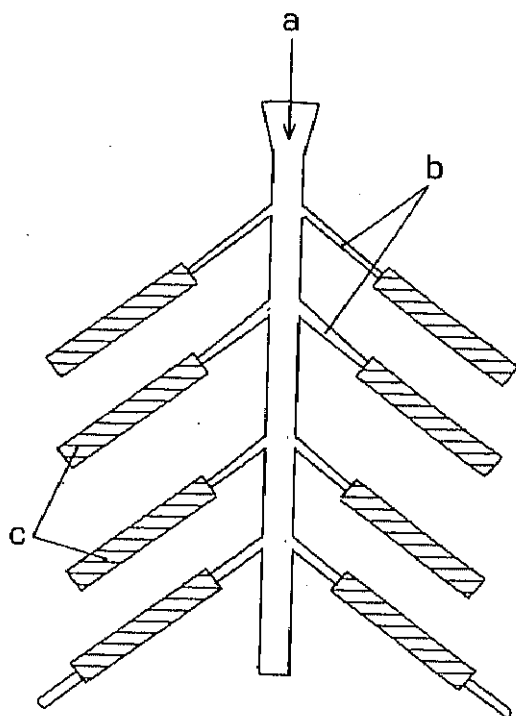
- a Bebederos preparados para la salida de gases.
- b Bebederos de alimentación en cera.
- c Boquilla en cera.
- d Medallas en cera.
- e Bebederos preparados para evacuar la cera.



46. ARBOL DE CERA. II

Esquema mostrando una posible disposición de las medallas en cera, los bebederos, la boquilla, el sistema de evacuación de la cera y la salida de gases, para su posterior fundición a la cera perdida

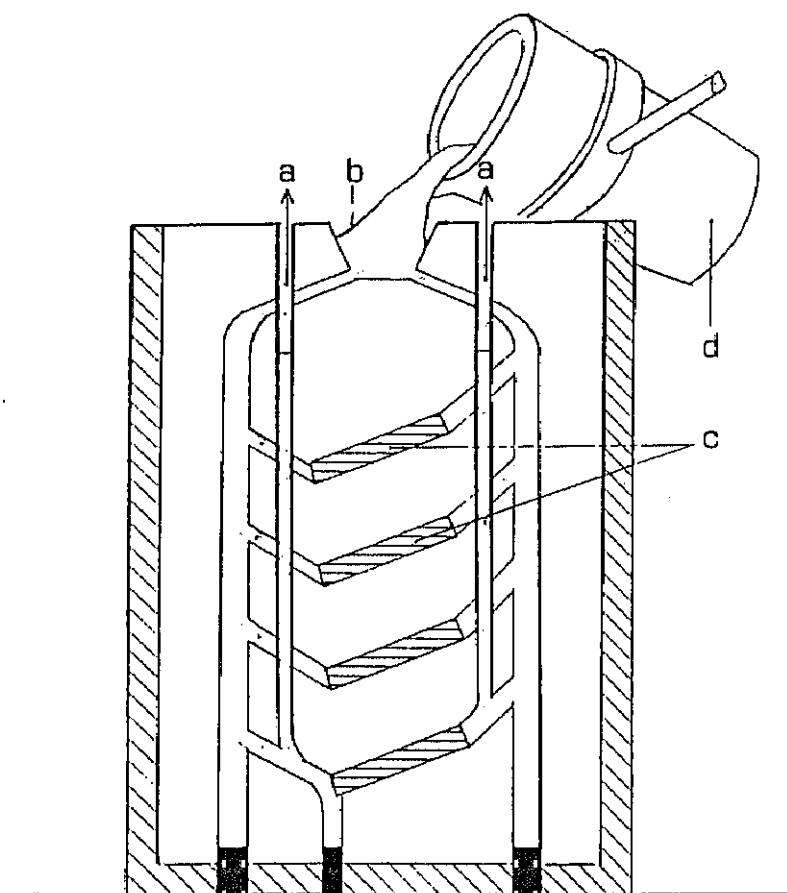
- a Bebederos preparados para la salida de gases.
- b Bebederos de alimentación en cera.
- c Boquilla en cera.
- d Medallas en cera.



47. ARBOL DE CERA. III

Esquema mostrando otra disposición del árbol de cera preparado para su fundición por el procedimiento de la cera perdida.

- a Boquilla en cera.
- b Bebederos de alimentación en cera.
- c Medallas en cera.



48. COLADA DEL BRONCE.

Esquema mostrando una posible disposición de los canales de alimentación, de evacuación de la cera y salidas de aire, dispuestos para la colada del bronce fundido (procedimiento a la cera perdida).

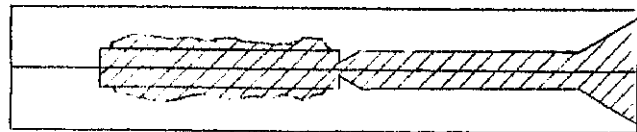
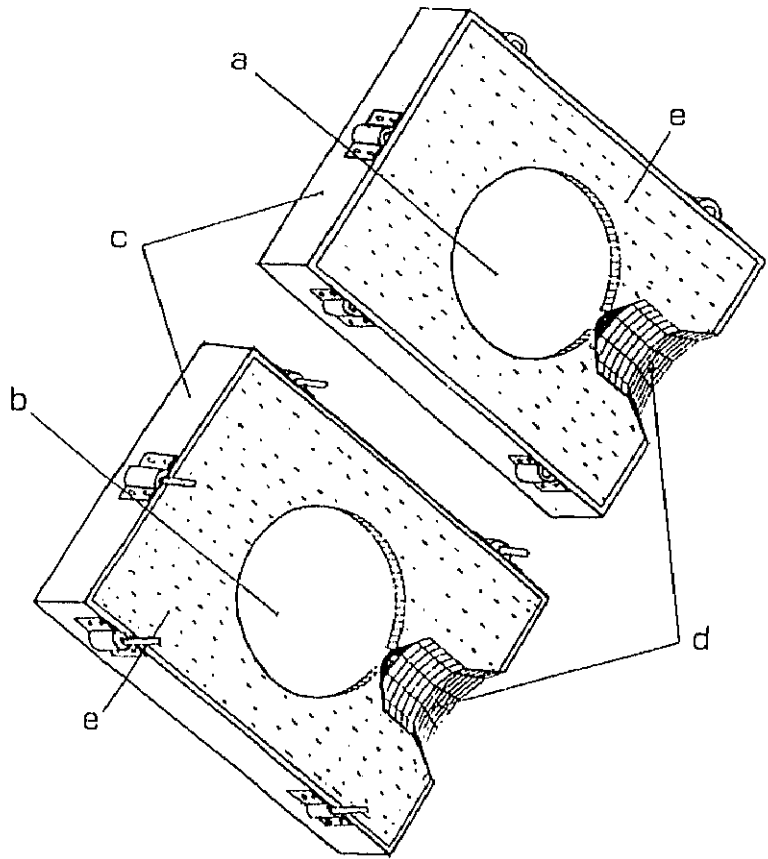
- a Salida del aire por los canales preparados para ello.
- b Momento de la entrada del metal fundido.
- c Medallas.
- d Crisol conteniendo el metal fundido.

El procedimiento de fundición a la arena (véase figura 49) consiste en colar un metal o aleación fundida en un molde de arena.

El modelo a reproducir ha de ser de material duro (escayola, bronce, etc.). Este se retira del molde de arena después de haber hecho una impresión sobre la arena, quedando el negativo del modelo. La arena está aprisionada dentro de una caja de metal, generalmente rectangular, construida de dos piezas (una arriba y otra debajo); en una se impresiona el anverso de la medalla y en la otra el reverso. Sobre la arena se confecciona el sistema de alimentación y entrada del metal. Ambas piezas de la caja se unen, y en el hueco que han dejado tanto las impresiones de las medallas como los canales de alimentación se vierte el metal fundido; en ocasiones, después de haber impresionado las medallas, la arena era calcinada para, posteriormente, colar el metal fundido. Enfriado éste se abre la caja y se procede a destruir el molde de arena, obteniendo la reproducción en metal. Al igual que en el procedimiento de la cera perdida se libera a la medalla de los canales de alimentación y se procede a su repasado y pátina.

47. CAJA PARA FUNDICION A LA ARENA.

- a Negativo de medalla (anverso).
- b Negativo de medalla (reverso).
- c Caja de metal para contener la arena.
- d Boquilla y sistema de alimentación.
- e Arena.
- f vista de perfil,



4.2.2. MEDALLAS DE PISANELLO RETOCADAS

Como ya se ha destacado, lo ideal después de obtener una medalla fundida, desde un punto de vista técnico, es que ésta no necesite ser repasada para corregir las imperfecciones propias de una fundición defectuosa.

Es probable que el propio Pisanello repasase los modelos de sus medallas, para corregir posibles defectos tras la obtención en metal de éstas, pues comúnmente muchos artistas así suelen hacerlo. Aunque no se sabe con certeza si esto fue así, sí podemos observar que hasta nuestros días han llegado ejemplares de medallas de Pisanello en mejor o peor estado de conservación, con mayor o menor nitidez en los detalles, y mejor o peor fundidas.

Algunas medallas serán, con toda probabilidad, reproducciones de épocas posteriores al siglo XV.

Sin embargo, observando y analizando buenos ejemplares de medallas conocidas de Pisanello, se pueden fijar aspectos comunes a las mismas:

- * El bajo relieve empleado en todas ellas.
- * El suave y delicado modelado de las formas representadas.
- * El preciso y riguroso dibujo, de dichas formas, sobre el plano de la medalla.
- * Delimitación de las formas interpretadas en relieve sin hundir los contornos y límites de las figuras sobre el plano, así como los bordes de las letras, que no es característico del modelado de Pisanello; tampoco lo es remarcar una forma, o un detalle de la misma, bien por medio del cincelado (tras haber obtenido la pieza fundida) o bien por haber retocado el modelo en cera preparatorio para la posterior reproducción en metal.

Seguidamente se muestran una serie de ejemplos con detalles de medallas de Pisanello, donde se aprecia que han sido retocadas y cinceladas por manos inexpertas, sin haber tenido en cuenta los conceptos y aspectos plásticos, propios de la obra medallística de Pisanello.

En primer lugar, se muestra el mismo reverso, de dos ejemplares diferentes, de la medalla de Niccolò Piccinino ¹³ (figuras 50 a 56). En ellos se aprecian tres detalles similares de las medallas.

Las fotografías de las figuras 50, 52 y 54 corresponden a un mismo ejemplar; por su parte, las fotografías de las figuras 51, 53 y 55 corresponden a otro ejemplar diferente de la misma medalla.

En los detalles de la medalla representada en las figuras 50, 52 y 54 se aprecia que, a pesar de mantener un buen estado de conservación, ha perdido parte de la definición en sus formas. Ello ha podido ser debido, bien a que hace tiempo que la medalla fue fundida, a que el resultado de la fundición de la medalla no fuese de buena calidad resultar, o bien a

¹³ Ambas medallas pertenecen a la colección del Museo Lázaro Galdiano de Madrid.



50. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle). 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



51. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle). 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



52.MEDALLA DE
N I C C O L Ò
P I C C I N I N O.

Reverso.

(Detalle).

1441. Museo

L á z a r o

Galdiano.

Madrid.



53.MEDALLA DE
N I C C O L Ò
P I C C I N I N O.

Reverso.

(Detalle).

1441. Museo

L á z a r o

Galdiano.

Madrid.



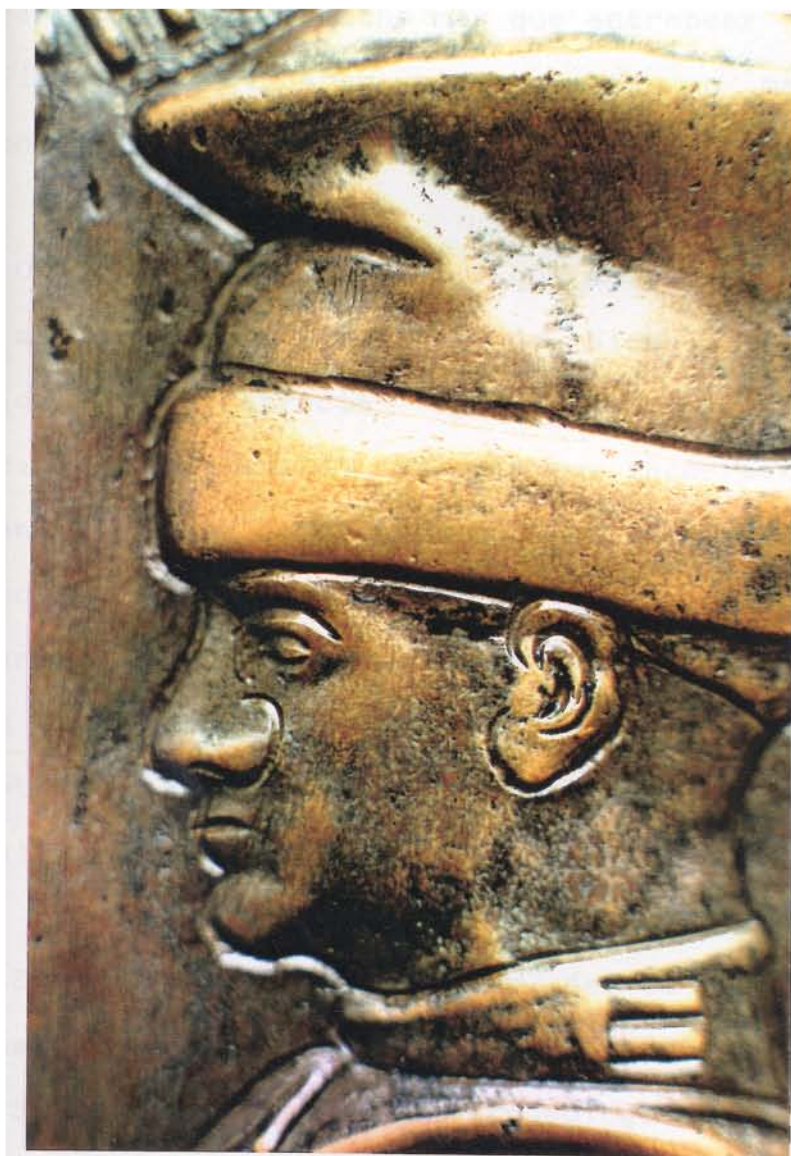
54. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle). 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



55. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle). 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid

que el modelo a partir del cual se reprodujo esta copia, tampoco estuviera en un excelente estado de conservación. resultando que, en esta medalla no se aprecian con nitidez y precisión detalles como el modelado de las letras, el collar que porta el grifo en el cuello, el ala del mismo o la melena que cubre su cabeza y parte del pecho, por mencionar algunos ejemplos. Sin embargo, no se aprecian manipulaciones externas o retoques mal ejecutados en su superficie, tan sólo un desgaste en sus formas.

Por el contrario, en la medalla representada en las figuras 51, 53 y 55, se aprecian con claridad los retoques y manipulaciones, a posteriori, sobre la medalla. Los contornos de las figuras y letras se han cincelado, hundiendo sus límites; en la melena que porta el grifo y en el ala de éste también se aprecia un trabajo de cincelado que no se corresponde con el propio de las medallas de Pisanello, que siempre es modelado. También se puede ver como las letras donde aparece la firma del artista han sido trabajadas con buriles o cinceles, seguramente después de haber obtenido la medalla fundida.



56. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Anverso. (Detalle). 1441.

Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Tal vez con esta manipulación sobre la medalla se hayan querido resaltar más las formas, y obtener así una mejor definición de las mismas. Pero, al contrario, no se ha hecho más que estropear la obra de Pisanello, al haber sido puesta en manos de personas inexpertas.

Observando la figura 56, que muestra un detalle del anverso de la medalla de Niccolò Piccinino mencionada, se aprecia igualmente que ha sido repasada y cincelada de un modo muy incorrecto, con tremendos errores de dibujo, modelado de las formas y manejo de las herramientas utilizadas a tal fin (obsérvense los detalles de la nariz, la boca, la oreja o el ojo, del condottiero). De nuevo nos encontramos ante una pésima manipulación y un mal trabajo de oficio.

Sin embargo, un ejemplar de la medalla de Alfonso V d'Aragona, "Liberalitas Augusta" (figuras 57 y 58), que posee el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, fundido en plata, y que según cita F. Alvarez Ossorio (op. cit., p. 16) *es un ejemplar excepcional, muy bien conservado, y que ha sido reproducido modernamente.* no puede considerarse efectuado por la mano de Pisanello, puesto que, no solamente está totalmente cincelado (tanto anverso como reverso),



57./58. MEDALLA DE
ALFONSO V D'ARAGONA.

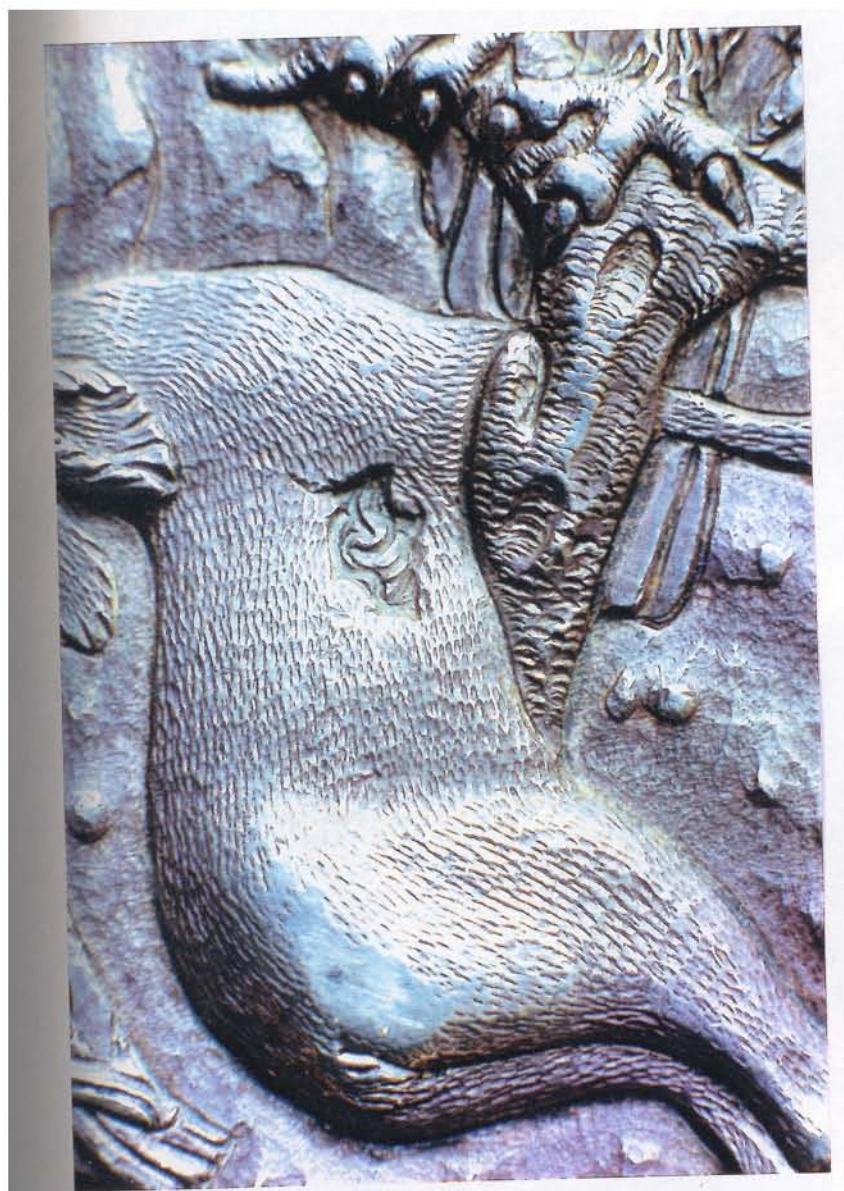
Dos detalles del
Anverso. 1449. Museo
Arqueológico Nacional.
Madrid.

han sido repasados los contornos de las figuras y letras y es poseedor de un excelente trabajo de buril y cincel -trabajo propio de un buen artesano conocedor de su oficio-, sino que, no deja de ser otra interpretación personal realizada por una mano ajena y desconocedora de la concepción plástica y artística de Pisanello. Pisanello modelaba, no grababa.

Otros ejemplos de medallas repasadas, de Pisanello, se encuentran representadas en las figuras 59, 60 y 61, que muestran el mismo detalle del reverso de una de las medallas de Lionello d'Este. Son tres ejemplares distintos de una misma medalla.¹⁴

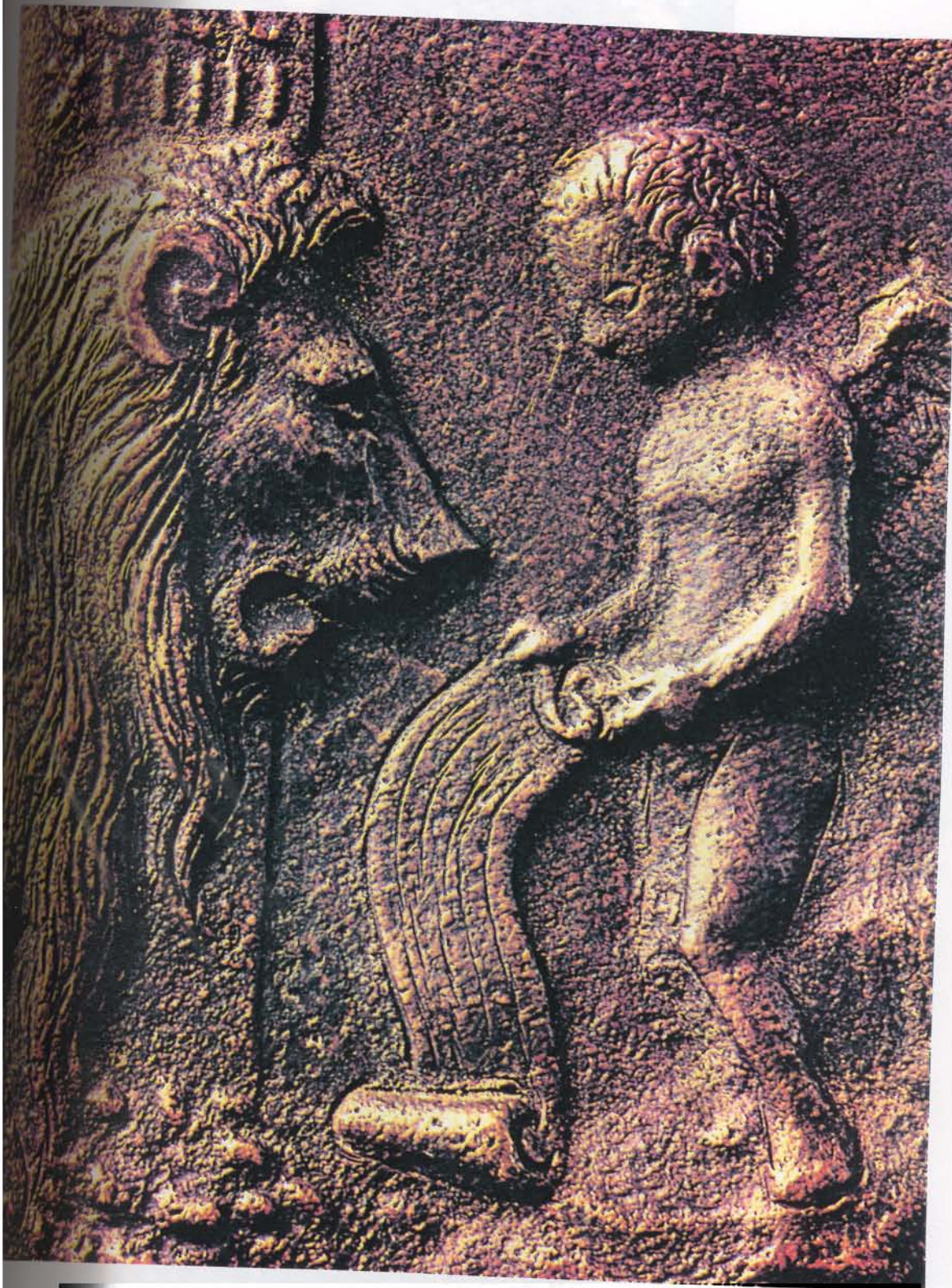
En la figura 59 se pueden observar detalles como son la melena del león, el cabello del geniecillo, los ojos y las piernas del mismo, o la partitura que porta éste, en donde se advierten los retoques, simulando un modelado suelto y vigoroso, impropio del meticuloso detalle y cuidadoso dibujo en las formas y volúmenes, que caracteriza a Pisanello.

¹⁴ La figura 59 está tomada del libro de R. Chiarelli, *L'opera completa del Pisanello*, Milán, 1972, p. 66. Por su parte, las figuras 60 y 61 pertenecen a dos ejemplares de la misma medalla, conservados en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid.



MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Reverso. (Detalle). 1449.

Museo Arqueológico Nacional. Madrid.



59. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. 1443. Fotografía tomada de R. CHIARELLI, (op. cit., p.66).



60./61. DOS
EJEMPLARES DE
UNA MEDALLA
DE LIONELLO
D'ESTE.

Reversos.

(Detalle).

1443.

Museo Lázaro

Galdiano.

Madrid.



Por su parte, en la figura 60, donde está representado otro ejemplar de la misma medalla, se aprecia una falta de nitidez y un desgaste en las formas, producido, seguramente, por una fundición incorrecta (posiblemente la pieza esté fundida a la arena); pero el ejemplar no ha sufrido manipulaciones externas, no habiéndose pretendido, así, corregir errores o imperfecciones.

En cambio, la medalla de la figura 61, posiblemente fundida a la cera perdida, nos presenta una mejor definición de sus formas y mayor nitidez de las mismas. Estas son más suaves en su modelado (al contrario que en las otras dos piezas) y se puede apreciar que la mano que la ha retocado es sensible a las formas y ha sabido analizarlas; sin embargo, al dibujar éstas, así como los volúmenes, no ha tenido la precisión propia de la mano minuciosa, de Pisanello; se puede advertir como, por ejemplo, el bíceps del geniecillo no se corresponde con la precisión que Pisanello aporta en el dibujo a todas sus formas. Probablemente, este último ejemplar fuese retocado sobre el modelo en cera, previo a la fundición, y no después de haber sido obtenida la pieza en bronce.

En la medalla de Inigo d'Avalos ¹⁵, cuyos detalles se distinguen en las figuras 62 a 65, se aprecia como el trabajo medallístico de Pisanello no ha sido respetado. Posiblemente se ha pretendido corregir imperfecciones o defectos de fundición. En dichos detalles, se observan unas formas muy difuminadas y desgastadas, y los detalles de las mismas no son apreciables. La mano que repasó esta obra la cinceló torpemente y sin conocimiento de las formas, el dibujo, así como de la concepción plástica de Pisanello.

Observamos dicho trabajo de repaso, impropio de la mano de Pisanello, en el detalle del escudo de los Avalos con los dos ramos de rosas (fig. 62), y que poco tiene que ver con las formas que Pisanello diseñó a tal fin, pues han sido torpemente hundidas. También es apreciable el cincelado de la oreja, del Gran Chambelan (fig. 63), donde no sólo no se ha respetado el trabajo de modelado de Pisanello, sino que el desconocimiento de las formas anatómicas humanas, es evidente. Por último, destacar los distintos ejemplos de letras, claramente retocadas (figs. 64 y 65), y que nada tienen que ver con la elegancia de las letras que Pisanello aportó a todas

¹⁵ Ejemplar en bronce, de 77 mm. de diámetro, perteneciente a la colección del Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid.



62. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. Reverso. (Detalle). 1449. Museo F. N. M. T. Madrid.

63. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. Anverso. (Detalle). 1449. Museo F. N. M. T. Madrid





64. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. Anverso. (Detalle). 1449. Museo F. N. M. T. Madrid.



65. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. Reverso. (Detalle). 1449. Museo F. N. M. T. Madrid

sus medallas, y específicamente en ésta, ya que en el Museo Nazionale del Bargello (Florencia) ¹⁶ existe un ejemplar de esta medalla en el cual se puede apreciar que las letras de la medalla fueron directamente modeladas, posiblemente en cera, y no grabadas y cinceladas posteriormente. Las letras, del ejemplar de este museo, son de tamaños similares y guardan entre sí un equilibrio de proporciones, contrariamente a las que posee el ejemplar del Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid; en éste las letras son anchas y cortas, en cambio, el ejemplar italiano tiene unas letras elegantes y finas.

Concluyendo, observando las medallas de Pisanello retocadas con las características descritas en nuestros ejemplos, se deduce estar frente a reproducciones poco fidedignas y que nos ofrecen una visión plástica, de la obra medallística de Pisanello, poco fiable. En otros casos, las medallas han sido retocadas por manos expertas, conocedoras del oficio, pero, en cambio, no se ha respetado el concepto con el que fue proyectada la obra original, propia de la mano de Pisanello; ello no deja opción al estudio de la auténtica obra medallística de

¹⁶ La pieza mencionada, de este museo italiano, está en excelente estado de conservación, y es de gran calidad.

nuestro artista y a sus características plásticas y técnicas -propias de la época en que fueron elaboradas- sino que permite estudiar los retoques o manipulaciones efectuados sobre las medallas de Pisanello y llevadas a cabo por otras personas, a partir de unos modelos de medallas, mejor o peor reproducidos.

4.2.3. FIRMAS DEL ARTISTA EN SUS MEDALLAS. LETRAS Y LIGADURAS

Pisanello acostumbró a firmar todas las medallas por él ejecutadas. No siempre empleó la misma identificación para dejar su marca autógrafa; al contrario, utilizó diferentes versiones para la firma de sus medallas. Siempre empleó el uso de la lengua latina para darse a conocer como el autor de sus medallas, con la única excepción de la medalla de Giovanni VIII Paleologo, en donde el griego y el latín se unen sobre el reverso de la medalla; ello es debido al concilio que, convocado por el Papa Eugenio IV, fue motivo de la unión de las dos iglesias (griega y latina), de ahí el empleo de ambas lenguas. Pisanello pensaba como un humanista; éstos escribían en latín porque, como señala Hauser ¹⁷, *rompen la continuidad con las corrientes populares que se*

¹⁷ HAUSER, *Historia social de la literatura y del arte I*, Guadarrama, Barcelona, 1982, pp. 387-388.

expresan en los diferentes idiomas nacionales y quieren crear para sí un monopolio cultural... Los humanistas ya no son sólo una autoridad en cuestiones iconográficas sino que se convierten en expertos en cuestiones formales y técnicas, y los artistas aceptan su capacidad para juzgar sus obras.

Las firmas empleadas en las medallas de Pisanello son las siguientes:

— (1) OPVS . PISANI . PICTORIS

— (2) PISANI . P. OPVS

— (3) PISANI. PICTORIS. OPVS

— (4) PISANVS . PICTOR . FECIT

— (5) OPVS . PISANI . PICTORIS. È PTON . TÕV .
ΠΙCĀNOV . ΖΩΓΡΑΦOV

A continuación se indica a que medalla/s corresponde cada una de las firmas:

(1) OPVS . PISANI . PICTORIS

- Gianfrancesco I Gonzaga.
- Filippo Maria Visconti.
- Francesco Sforza.
- Lionello d'Este :

* ejemplar del reverso de la cabeza de frente con tres caras de niños.

* ejemplar del reverso con león afrontado a un geniecillo alado.

* ejemplar del reverso con dos desnudos masculinos sentados y vela de barco.

* ejemplar del reverso con dos desnudos masculinos afrontados y con cestos.

- Sigismondo Pandolfo Malatesta :

* ejemplar del reverso con el príncipe completamente armado.

* ejemplar del reverso con el príncipe armado a caballo.

- Domenico Novello Malatesta.

- Ludovico III Gonzaga.

- Cecilia Gonzaga.

- Pier Candido Decembrio.

- Alfonso V d'Aragona:

* ejemplar del reverso " Venator Intrepidus".

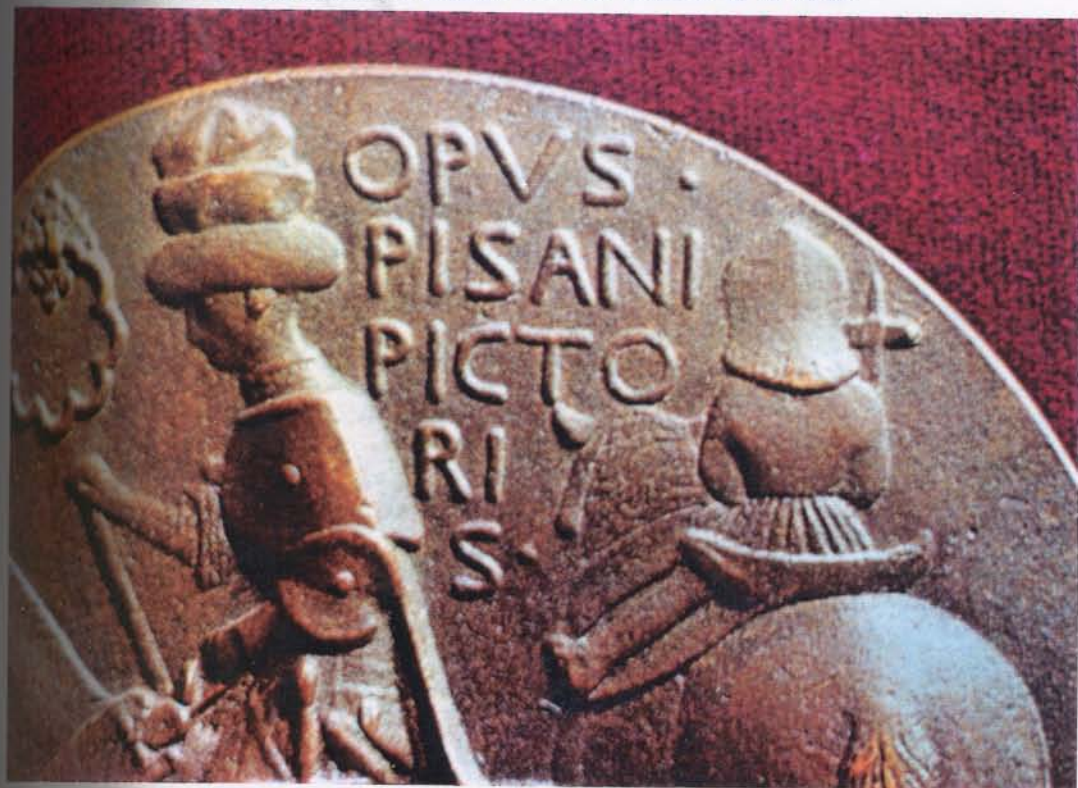
* sólo algún ejemplar del reverso con genio alado sobre carro tirado por caballos.

- Inigo d'Avalos.

66. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. Reverso. (Detalle de la firma)



67. MEDALLA DE GIANFRANCESCO I GONZAGA. Reverso. (Detalle de la firma)



(2) PISANI . P . OPVS

- Niccolò Piccinino.

(3) PISANI . PICTORIS . OPVS

- Lionello d' Este:

* ejemplar del reverso con joven desnudo tumbado al pie de una roca.

- Vittorino da Feltre.

- Belloto Cumano.

- Alfonso V d' Aragona:

* ejemplar del reverso "Liberalitas Augusta".

(4) PISANVS . PICTOR . FECIT

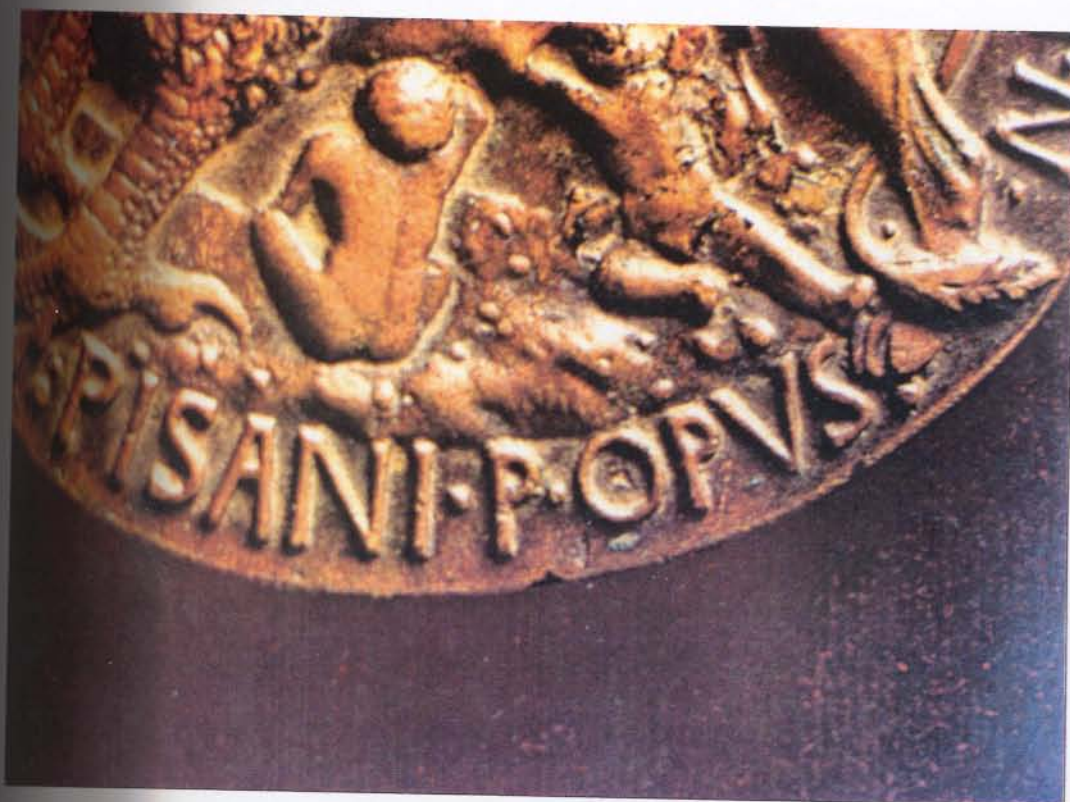
- Lionello d'Este :

* ejemplar del reverso con lince
vendado, sentado sobre almohadon.

(5) OPVS . PISANI . PICTORIS .
ΕΡΤΟΝ . ΤΩΝ . ΠΙΚΑΝΟΝ .
Ζω ΓΡΑΦΟΝ

- Giovanni VIII Paleologo.

68. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle de la firma).



69. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle de la firma).



A parte de los tipos de firmas, Pisanello utiliza ciertas peculiaridades en las letras que acompañan a sus medallas (con excepción de las propiamente griegas). Así pues encontramos los siguientes caracteres ¹⁸

(1)

A

(2)

Q

(3)

E

(4)

7 = E T

¹⁸ cfr. HILL, G. F., *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londres, 1930, Tomo I, pp. 19-20.

De igual modo encontramos ligaduras ocasionales como son:

(5)

TE

(6)

RR

(7)

AL

(8)

NE

Tampoco usa un método convencional en la utilización de los puntos. Así, por ejemplo, en las medallas de Sigismondo Malatesta, Filippo Maria Visconti o Belloto Cumano, podemos encontrar estos tipos diferentes de los mismos:



TIPOS DE PUNTOS EN LAS MEDALLAS DE PISANELLO

70. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. (Anverso). Detalle de un punto.



71. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. (Anverso). Detalle de puntos y letras.



CARACTERES Y LIGADURAS EN LAS MEDALLAS DE PISANELLO

72. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. (Anverso). Detalle de ligadura.



73. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (Anverso). Detalle de letras.



74. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. (Anverso). Detalle de letras y ligaduras.



75. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. (Anverso). Detalle de ligaduras.



La tendencia de todo lo anteriormente expuesto significa la pretensión de la eliminación de formas y ligaduras peculiares y el desarrollo de unas letras singulares perfectamente simples.

A continuación se indica en que medallas se encuentran esas letras peculiares, así como las diferentes ligaduras ocasionales:

(1) - Medallas de Lionello d'Este:



* ejemplar del reverso con dos desnudos masculinos sentados y vela de barco. (Anverso).

* ejemplar del reverso con lince vendado, sentado sobre almohadón. (Anverso).

* ejemplar del reverso con león afrontado a un geniecillo alado. (Anverso).

- Medalla de Filippo Maria Visconti. (Anverso).

- (2) - Medalla de Filippo Maria Visconti.
(Anverso).



- (3) - Medalla de Sigismondo Pandolfo Malatesta:



* ejemplar del reverso con el príncipe
armado a caballo. (Anverso).

- Medalla de Francesco Sforza. (Anverso).

- (4) - Medalla de Sigismondo Pandolfo Malatesta:



* ejemplar del reverso con el príncipe
armado a caballo. (Anverso).

- Medalla de Lionello d'Este:

* ejemplar del reverso con lince
vendado, sentado sobre almohadón.
(Anverso).

- (5) - Medalla de Filippo Maria Visconti.
(Anverso).



- Medalla de Niccolò Piccinino. (Anverso).

- Medallas de Alfonso V d'Aragona:

* ejemplar del reverso "Venator
Intrepidus". (Anverso).

* ejemplar del reverso con genio alado
sobre un carro de caballos. (Anverso).

- (6) - Medalla de Niccolò Piccinino. (Anverso).



- (7) - Medalla de Niccolò Piccinino. (Anverso).



- (8) - Medalla de Sigismondo Pandolfo Malatesta:



* ejemplar de reverso con el príncipe
armado a caballo. (Anverso).

Aparte de estas peculiaridades, arriba mencionadas, sobre el empleo diversificado de ligaduras y letras que Pisanello aporta en sus medallas, también cabe destacar la singularidad adoptada por el artista en la forma de representar la letra "U" , la cual aparece siempre con forma de letra "V" . Esta es una característica que aparece en todas y cada una de las medallas del autor, siempre y cuando esta letra esté representada en algún ejemplar de medalla. Algunos ejemplos podrían ser:

- Medalla de Gian Francesco I Gonzaga:

. PRIMVS . MARCHIO . MANTVE .

- Medalla de Niccolò Piccinino:

. NICOLAVS . PICININVS . CAPITANEVS .
 . PISANI . P . OPVS .

- Medalla de Filippo Maria Visconti:

. PHILIPPVSMARIA . ANGLVS . DVX
 . GENVES . DOMINVS .

- Medalla de Sigismondo Pandolfo Malatesta:

. SIGISMVNDVS . PANDVLFVS . DE

. OPVS . PISANI . PICTORIS .

- Medalla de Domenico Novello Malatesta:

. DVX . EQVITYM . PRAESTANS .



76. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. (Anverso).

Detalle de la letra "U" como ejemplo característico de representación en "V".

CIUDAD DE BELLA

77./78. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO DE MALATESTA. (Anverso).



Los detalles de la misma medalla de Pisanello en donde se aprecia el empleo de la letra "U" como carácter en "V" (arriba), y abajo un ejemplo de punto empleado por el artista.



4.3. ESTUDIO DESCRIPTIVO DE LAS MEDALLAS DE PISANELLO.

Los datos técnicos que a continuación se describen con cada medalla, relativos a diámetro, material, espesor y peso, han sido obtenidos a partir de los ejemplares existentes en el Museo Nazionale del Bargello (Florencia), y se ha tomado como fuente de documentación esencial el estudio realizado por J. G. Pollard en 1983, sobre dichas medallas, en su *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello. I (1400-1530)*. No obstante, caben destacar varias excepciones: para el ejemplar de la medalla de Lionello d'Este en cuyo reverso aparecen dos desnudos masculinos sentados y afrontados junto a un mastil con vela se han tenido en cuenta los datos aportados por R. Chiarelli en su

obra *L'opera completa del Pisanello*, Milán, 1972; al igual que para los ejemplares del mismo personaje en cuyos reversos se representan, respectivamente, un joven desnudo tumbado al pie de una roca, y el del lince vendado sentado en un almohadón.

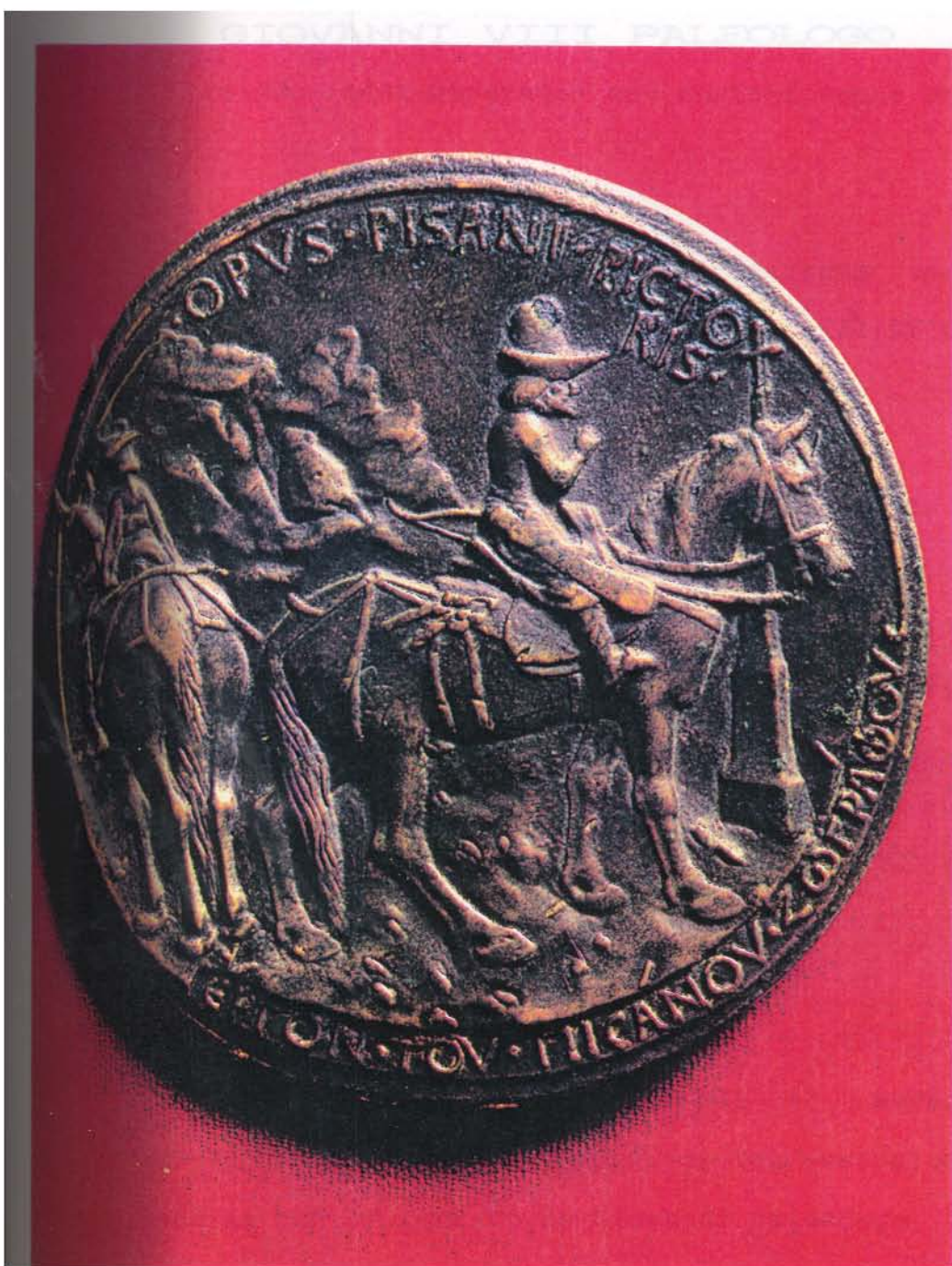
De la misma obra de Chiarelli se han tomado los datos para los ejemplares de las medallas de Belloto Cumano y de Pier Candido Decembrio.

Por último, cabe destacar que para el ejemplar de la medalla de Sigismondo Pandolfo Malatesta, en cuyo reverso aparece el príncipe armado y a caballo, se han tenido en cuenta los datos descriptivos que a propósito hace F. Alvarez-Ossorio en su *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1950, y los tomados a partir del ejemplar que alberga el Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid.

MEDALLA DE
GIOVANNI VIII PALEOLOGO



79. MEDALLA DE GIOVANNI VIII PALEOLOGO. Anverso. Bronce. 1438. Fotografía tomada de R. CHIARELLI (op.cit., p. 54).



10. MEDALLA DE GIOVANNI VIII PALEOLOGO. Reverso. Bronce. 1438. Fotografía tomada de R. CHIARELLI. (op.cit., p. 55).

(1390-1448) emperador de Constantinopla en 1425.

R. El emperador a caballo reza delante de un crucifijo; a la izquierda, visto de espaldas, un paje a caballo, en el fondo un paisaje rocoso. Alrededor, en alto: ·OPVS·PISANI·PICTO/RIS y abajo ΕΡΤΟΝ·ΤΟΨ·ΠΙCΑΝΟΨ·ΖΟΓΡΑΦΟΨ·

Ø 103 mm. Bronze. 1438. 3,3 - 7,2 121 gr.

Como apunta G. De Lorenzi ¹⁹, según las opiniones de la mayor parte de los estudiosos, la medalla con el retrato de Giovanni Paleologo, llegado a Italia en 1438 para participar en el gran concilio de la unión de las dos iglesias (griega y latina)

¹⁹ DE LORENZI, G., *Medaglie di Pisanello e della sua cerchia*. Museo Nazionale del Bargello, Florence, 1983, pp. 9-13.

convocado por el Papa Eugenio IV. fue ejecutada por Pisanello en Ferrara, durante la estancia del monarca en esta ciudad, también pudo ser realizada, a principios de 1439, en Florencia, donde el emperador se desplazó con todo el concilio.

La primera hipótesis se fundamenta, no sólo por la presencia de Pisanello en Ferrara, sino por la existencia de algunos dibujos que representan a varios participantes en una solemne procesión del concilio, entre ellos está el mismo Paleologo (Todorow, 1966). Las relaciones entre estos dibujos y bocetos con nuestra medalla son claras.

la hipótesis florentina, según añade G. de Lorenzi (ibíd., pp. 10-11), se basa, en cambio, en un testimonio de Paolo Giovio, que escribió en 1551 a Cosimo I diciendo poseer entre las medallas de Pisanello: *una bellísima medalla de Giovanni Paleologo, emperador de Constantinopla, con aquel extravagante sombrero a la greca que solían llevar los emperadores. Y fue hecha por Pisano en Florencia, en tiempos del Concilio de Eugenio, donde se encontró al prefecto emperador; que tiene por reverso la Cruz de Cristo sostenida por dos manos, verbigracia de la latina y de la griega* (P. IOVII Opera. ed. G.G. Ferrero. II. Roma, 1961, pp. 209-210).

Según considera De Lorenzi (op. cit., p. 11), este testimonio de Giovio no es del todo todavía fiable, si bien porque lo escribió muchos años más tarde, o porque no ha llegado ningún ejemplar de la medalla descrita. La inscripción del anverso corresponde al apelativo oficial del emperador, salvo algunas palabras, en cambio la doble firma del artista en el reverso (en griego y latín) es conforme a una costumbre de los pintores bizantinos. El uso de las inscripciones y la ocasión de la realización de la obra hacen probable que Pisanello se inspirase, al idear esta medalla, en los medallones góticos de Constantino y Heraclio.

Los recursos plásticos modelados sobre el **anverso** son numerosos; así son apreciables distintas calidades superficiales y texturales en todo el busto; existe una disposición continua de elementos rítmicos y seriados, favorecido por la repetición de estructuras con formas angulosas; los elementos que componen el busto se pueden reducir a formas geométricas sencillas y regulares, sujetas a un esquema estructural simple, lo que ayuda a mantener una composición estable, apoyado esto por la distribución regular y sencilla de las letras, dispuestas en círculo.

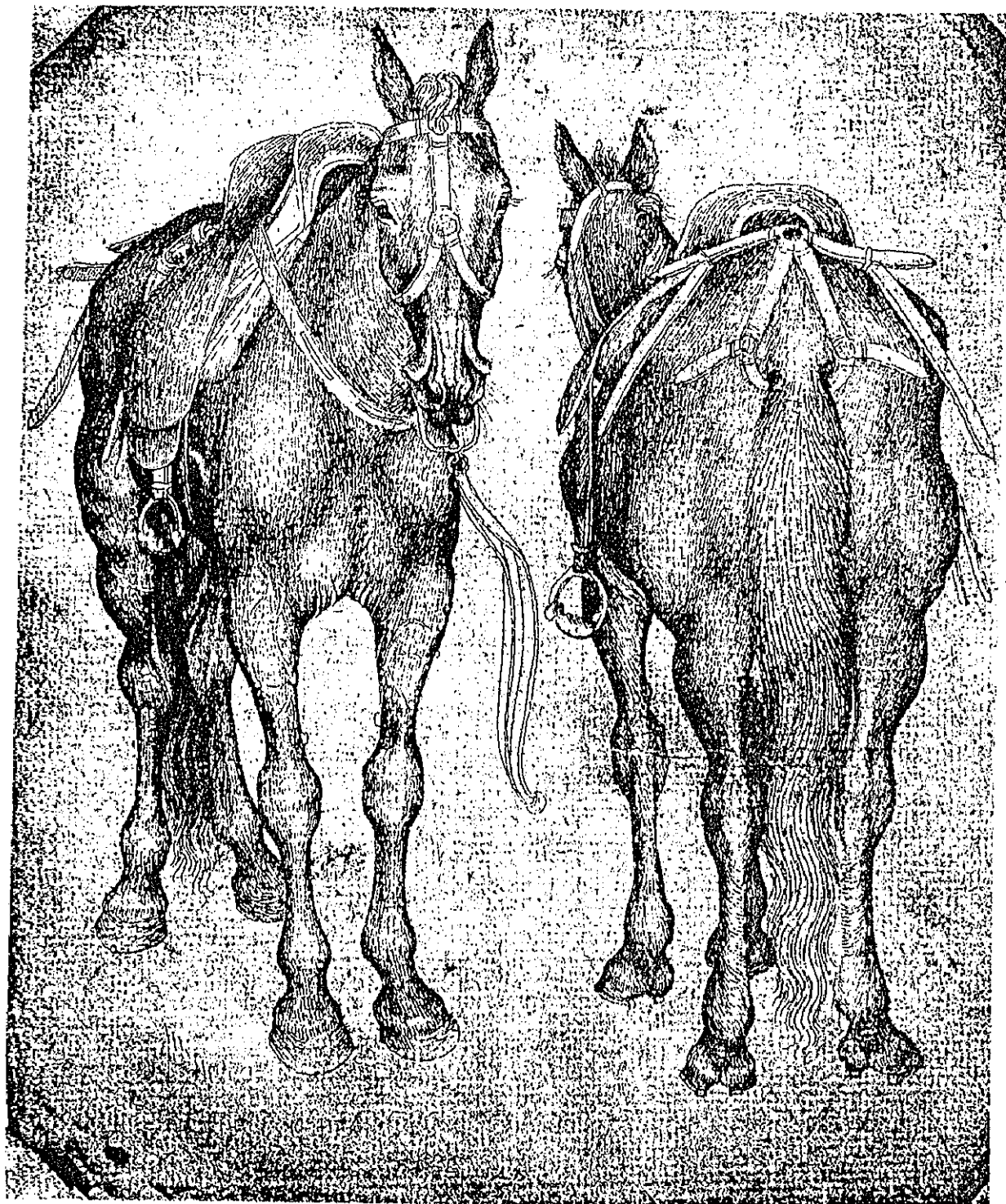
Sobre el reverso está representada una serena composición plena de elementos plásticos. Formas y estructuras icónicas se alternan y relacionan; los elementos modelados poseen diversos tratamientos superficiales: líneas, planos y puntos han sido dispuestos con precisión y sutileza, ayudados por el rigor del dibujo y el apoyo de los ejes estructurales.

El anverso y reverso de esta medalla contienen una admirable simplicidad compositiva.

El Museo Nazionale del Bargello poseía una versión en oro de esta medalla, regalada al Gran Duque Cosimo III, por Andrew Fontaine en 1715, robada el 8 de septiembre de 1932, y no ha vuelto a ser recuperada. Su diámetro era de 102 mm. ²⁰

Actualmente dicho museo atesora dos ejemplares de esta medalla, en bronce, en buen estado de conservación ambos, muy bien fundidos, con alguna irregularidad en los cantos, tienen pátina marrón y la superficie brillante.

²⁰ POLLARD, J. G. *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello. I. (1400-1530)*, Florencia, 1983, pp. 5-7.



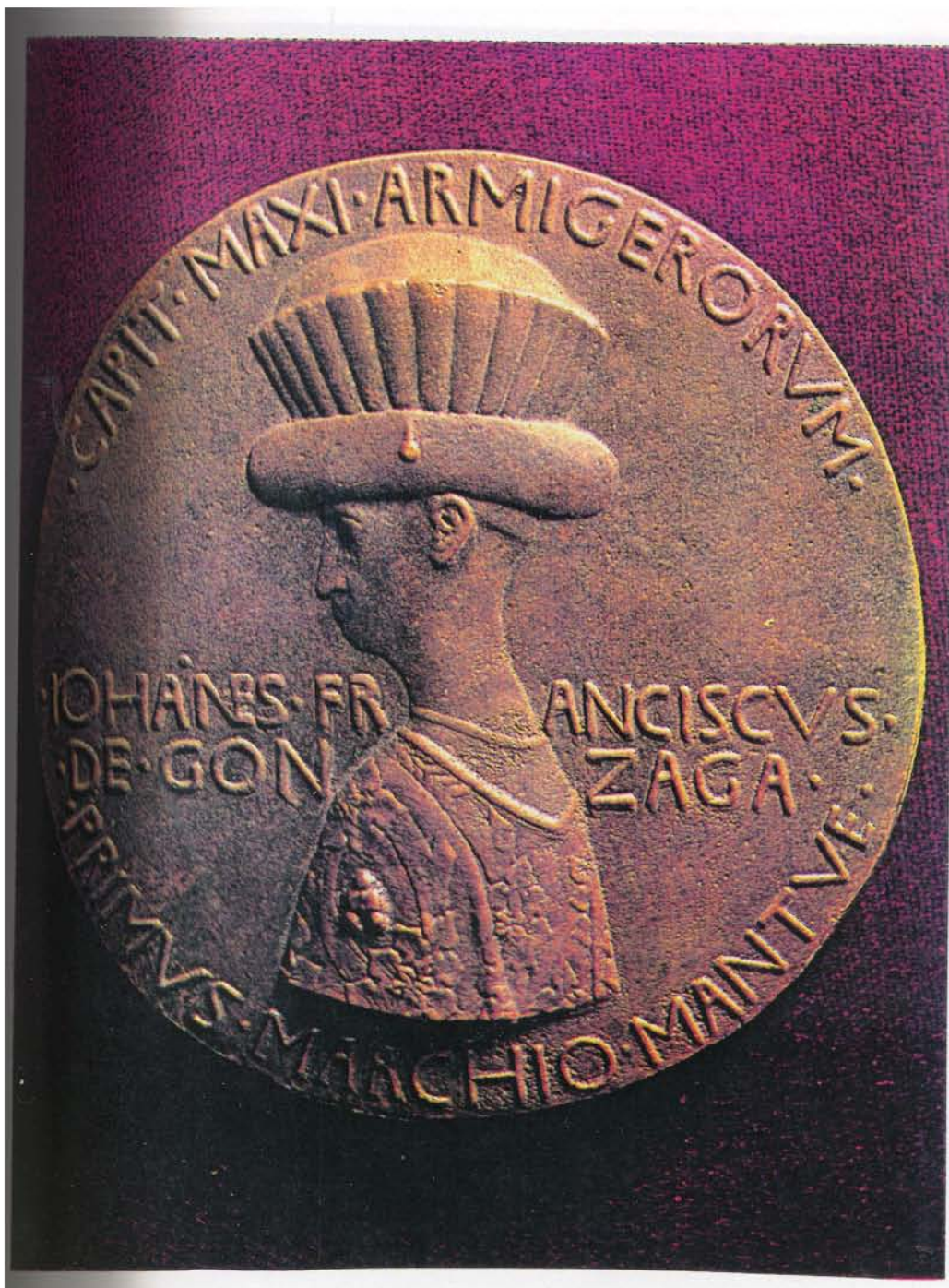
81. DOS CABALLOS CON SILLAS DE MONTAR Y ARREOS, UNO DE ELLOS TRES CUARTOS DE FRENTE, CON LA NARIZ ABIERTA, EL OTRO POR ATRAS EN ESCORZO. Pluma y lápiz sobre papel. 20 X 16,5 cm. Louvre, Vallardi 2468, fol. 277.



82. LETRAS ARABES, FIGURAS DE ORIENTALES, CABEZA DE CABALLO, CABALLERO, (Detalle), París, Louvre (N. M. I. 1062 a). Tinta y pincel sobre papel, 19,9 X 29 cm. 1438?

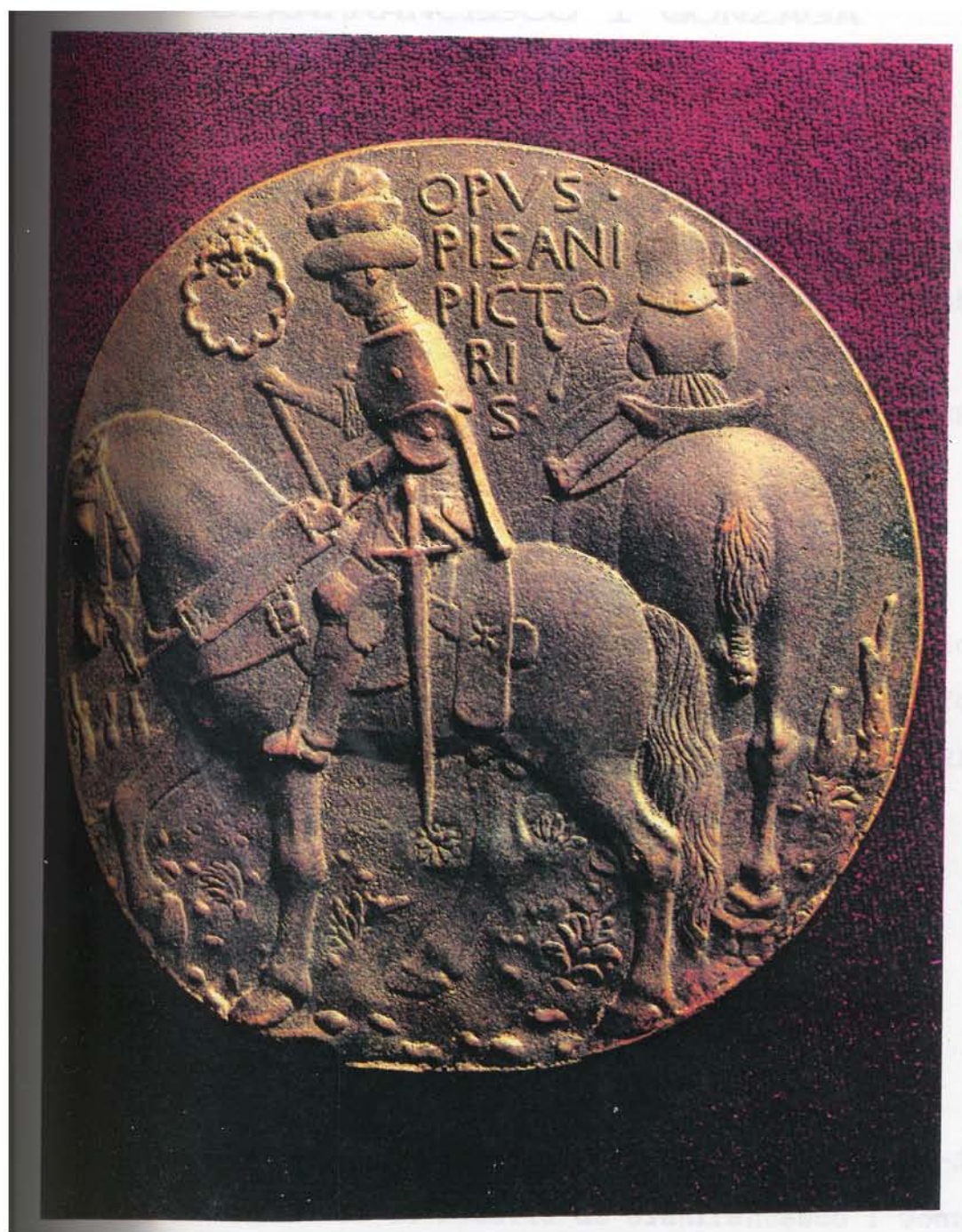
LA ESCRITURA EN LETRAS ARABES, DE LA PARTE SUPERIOR, PARECE ALUDIR A UN SULTAN EGIPCIO. EL DIBUJO ES ATRIBUIDO GENERALMENTE A PISANELLO, AUNQUE HA SIDO PUESTO EN DUDA POR HILL (1929). LA FIGURA A CABALLO HA SIDO IDENTIFICADA CON EL PALEOLOGO. EL REVERSO DEL PAPEL CONTIENE OTRO DIBUJO. (cfr. CHIARELLI, op. cit., p. 105).

MEDALLA DE
GIANFRANCESCO I GONZAGA



83. MEDALLA DE GIANFRANCESCO I GONZAAGA. Anverso. Bronce. 1395-1444. Fotografía tomada

de R. CHIARELLI (op. cit., p. 56).



10. MEDALLA DE GIANFRANCESCO I GONZAAGA. Reverso. Bronce. 1395-1444. Fotografía tomada de R. CHIARELLI (op. cit., p. 57).

GIANFRANCESCO I GONZAGA

(1395-1444), marqués de Mantua en 1433.

A. Busto de perfil a la izquierda, con alto sombrero. En el centro horizontalmente: ·IOHANES·
FRANCISCVS· / ·DE·GONZAGA· Alrededor, arriba:
·CAPIT·MAXI·ARMIGERORUM· Abajo: ·PRIMVS·MARCHIO·
MANTVE·

R. El marqués armado, cabalga hacia la izquierda; junto a él un paje a caballo visto de espaldas. Arriba a la izquierda un batiente en forma de anillo y en el centro: OPVS·/ PISANI / PICTO/RI/S·

Ø 100 mm. Bronce. 1439-47. 3,9 - 8,7
326,5 gr.

Como apunta G. De Lorenzi (op. cit., pp. 29-32), la datación de la medalla de Gianfrancesco I Gonzaga es muy controvertida. Por un lado, Hill (1905) considera entre 1445 y 1447 las posibles fechas de su realización; hace notar afinidad estilística y compositiva con la medalla del hijo Ludovico (la

estructura compositiva que forman las letras, en los anversos de ambas medallas, es similar, y el modelado de las figuras es sutil y de formas suaves), o con medallas datables después de 1444 (Novello Malatesta, Lionello d'Este). Dicha propuesta es apoyada por Babelon (1931), Salmi (1957) y Degenhart (1940, 1962). Más tarde (1920) el mismo Hill corrigió sus hipótesis, fechando la pieza en torno a 1439, señalando la semejanza del reverso con el de la medalla de Paleologo. Tales propuestas fueron seguidas por la mayor parte de los estudiosos (Venturi (1939), Magagnato (1958), Sindona (1961), Hill-Pollard (1967) y Panvini Rosati (1968).

G. De Lorenzi (op. cit., pp. 30-31) anota que el reencuentro del ciclo de frescos de Pisanello en el Palacio Ducal de Mantua indujo a Paccagnini (1972) a reproponer la cuestión sobre nuevas bases: él relacionó dichos frescos, que fecha hacia 1447, con un dibujo de Pisanello, que había sido reconocido afín al reverso de la medalla, por la presencia de las figuras del marqués y del enano a caballo (Fossi Todorow, 1966). Como indica De Lorenzi (ibíd., pp. 30-31), el problema de la datación de los frescos (y por tanto de nuestra medalla) está todavía abierto.

En el anverso y reverso se aprecia una exactitud y delicadeza en el dibujo, definido por el contorno de los volúmenes representados, característico de Pisanello. Las figuras poseen una distinguida y cuidada silueta, así como una precisión en los detalles (finamente ejecutados).

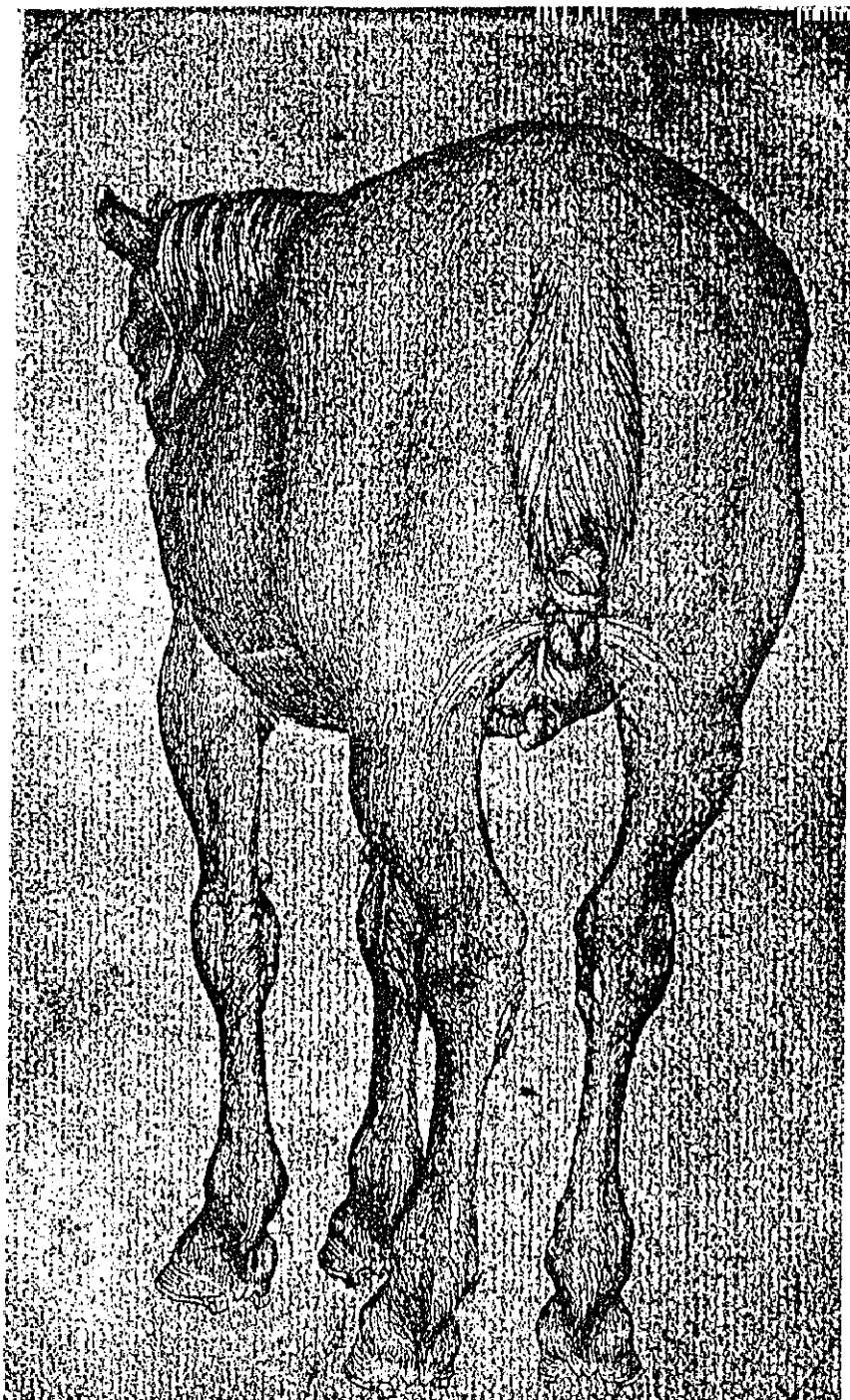
Pisanello supo representar, en toda la medalla, distintas calidades texturales; en el anverso destacan las formas rítmicas y seriadas del sombrero del marqués y los detalles de su traje . y en el reverso el suave modelado de las formas de los cuerpos de los caballos, distinto al realizado en sus colas, o la calidad metálica de la armadura que porta el marqués. Todo ello modelado con muy poco relieve.²¹

Por otra parte, el esqueleto estructural, en el anverso de la medalla, genera una simetría, según una línea de dirección horizontal (definida por las letras centrales de la medalla), que divide a ésta por la mitad. En el reverso, en cambio, dicho esqueleto estructural lo definen unas líneas de dirección que pasan por el centro de la medalla, en forma de X. Ambos esquemas son sencillos, lo cual

²¹ La medalla posee un espesor en milímetros de 3,9 y 8,7 (ejemplar del museo Bargello, en Florencia).

hace que la medalla, tanto en el anverso como en el reverso, posea simplicidad plástica.

Un ejemplar examinado de esta medalla, del Museo Nazionale del Bargello (Florencia), tiene imperfecciones en la superficie, y los detalles de las figuras no se aprecian claramente; a su vez, el contorno de la medalla está claramente deformado. Igualmente ocurre con un ejemplar, también examinado, de esta medalla, que posee el Museo Lázaro Galdiano (Madrid); su superficie está desgastada y la fundición de la medalla es de escasa calidad (seguramente, el modelo, a partir del cual se hizo esta reproducción, fuese poco preciso). Así pues, no es posible obtener conclusiones plásticas objetivas, a partir de estos modelos, pues carecen de la calidad suficiente para ser analizados con rigor.



85. CABALLO, EN ESCORZO DESDE ATRAS, TRES CUARTOS A LA IZQUIERDA,
CON LA COLA ENLAZADA. Pluma y lápiz sobre papel. 19,2 X 11,8 cm.
Louvre, Vallardi 2444, fol. 231.



86. CABALLEROS EN UN PAISAJE MONTAÑOSO. Pluma y trazos de lápiz sobre papel teñido de rojo. 25,6X19 cm. Louvre, Vallardi 2595, fol. 101 v.

MEDALLA DE
NICCOLÒ PICCININO



Anverso

87/88. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Bronce. 1441. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



Reverso

NICCOLÒ PICCININO

(1386-1444) condottiero.

A. Busto de perfil a la izquierda con armadura y alto sombrero. Alrededor: NICOLAVS·PICININVS· VICECOMES·MARCHIO·CAPITANEVS·MAX·AC·MARS·ALTER·

R. Grifo con la inscripción PERVSIA sobre el collar, que amamanta a dos recién nacidos. A la izquierda: ·BRACCIVS· A la derecha: ·N·PICININVS· Abajo: ·PISANI·P·OPVS·

Ø 87 mm. Bronce. 1441. 3,8 - 11,8 277 gr.

La medalla de Niccolò Piccinino generalmente se fecha alrededor de 1441. Como cita G. De Lorenzi (op. cit., pp. 16-17), de acuerdo con Hill (1905), podría darse que con ocasión de la paz estipulada en 1441, Piccinino, su señor Filippo Maria Visconti, y su adversario Francesco Sforza se hubiesen encontrado en Milán, y en esta ocasión Pisanello habría realizado las medallas de los tres personajes.

G. De Lorenzi (ibíd., p.17) señala, según estudios de Hill (1920), que el nombre de Piccinino "alter Mars" está acompañado, en el anverso de la medalla, por el de los Visconti, que lo habían adoptado hacia 1439. La marca A A coronada sobre la espalda de Piccinino vuelve también en las medallas de Ludovico Gonzaga y de Alfonso duque de Calabria y haría suponer una procedencia milanese de la armadura. Para esta autora, Pisanello recogió en un primer momento, para el reverso, a la loba romana que amamanta los gemelos, como dice haber demostrado Cécile Dulière (1966), identificando en un disco de bronce de la colección Kress los estudios preparatorios para esta medalla; sin embargo, en la representación definitiva la loba ha sido sustituida por el grifo, emblema de Perugia, ciudad natal de los dos capitanes (M.A. Johnstone, *The grifon, the coat of arms of Perugia*, in "Studi Etruschi", XXX, 1962, p. 335 ss.)²². De Lorenzi añade que se alude con esta imagen, en analogía a los hijos de Marte, a la extraordinaria virtud bélica de Piccinino y Braccio da Montone. También señala que Cécile Dulière hace notar, además, como Pisanello, aunque inspirándose en una composición clásica, representa al grifo según la iconografía medieval. Por su parte, Jones (*The Art of*

²² cfr. G. De Lorenzi, (op. cit., p.17).

medals. II, p.16) señala que este reverso está inspirado en el motivo de la loba que amamantó a Rómulo y Remo y muestra al grifo de Perugia amamantando a, los dos condottieros, Piccinino y Braccio da Montone.

Existen algunos dibujos quattrocentistas referidos a la medalla de Piccinino. Uno de ellos es un perfil atribuido a Pisanello por la mayor parte de los estudiosos, "pero considerado por Maria Fossi Todorow (1966) una copia de la segunda mitad del Quattrocento" (De Lorenzi, *ibíd.*, p. 17).

El busto del condottiero, representado en el anverso, puede sintetizarse inscrito en un sencillo esquema rectangular, rodeado del círculo que forman las letras. Los volúmenes modelados en el anverso son amplios, redondeados y sencillos, y el dibujo de sus perfiles es importante en la composición; las calidades texturales, en la superficie de las formas, no son relevantes. No así ocurre en el reverso, donde se aprecia que el grifo representado posee distintos tratamientos en la superficie de sus formas; el modelado en cera, ejecutado por Pisanello para esta medalla, es variado y rico en valores texturales, sensibilizando y caracterizando materialmente a la superficie; colabora en la construcción y

articulación del espacio porque crea superficies y planos. Pisanello realza el significado plástico del espacio limitado por las formas, al texturar su superficie interior.

De Lorenzi apunta que *la medalla del Bargello, como hacen notar Middeldorf y Pollard, ha sido repintada en el anverso, mientras el reverso mantiene una bella pátina* (ibíd., p. 17). Es un buen modelo; se le aprecia un grueso canto exterior que ha sido levemente limado en el repasado tras la fundición. Por la calidad de su superficie, parece haber sido fundido a la cera. La pátina es de color marrón.

El ejemplar en bronce que posee el Museo Arqueológico Nacional de Madrid posiblemente esté fundido a la arena, dado el granulado característico que tiene su superficie; ésta está algo desgastada, pero el estado de conservación de la medalla, en general, es bueno. Posee una extraña pátina, posiblemente fruto de manipulaciones más modernas; una explicación a este fenómeno se encuentra en el dato aportado por Vicente Navarro ²³ y que a propósito de las pátinas y su conservación dice: *La conservación se obtiene bañando delgadamente el*

²³ NAVARRO, V. *Técnica de la escultura*, Meseguer, Barcelona, 1976, pp. 122-124.

bronce con goma laca disuelta en alcohol, o bien disuelto en bencina o en sulfuro de carbono, o ya con resina copal desleída en esencia de trementina, y también con cera, aceite de linaza, parafina o, en fin, algún semejante barniz graso y seco que impermeabilice el metal y lo defienda de la acción de los agentes atmosféricos. Esto se puede hacer incluso después de que haya adquirido cierto grado de bella oxidación. ya que nunca parece tan grato el bronce nuevo y limpio por entero...



89/90. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalles). Bronce. Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



91. BUSTO DE PERFIL A LA IZQUIERDA DE NICCOLÒ PICCININO. (Atribuido a Pisanello).

Pluma y lápiz sobre papel. 16X23 cm. Louvre, Vallardi 2482, fol. 87.

MEDALLA DE

FILIPPO MARIA VISCONTI



Anverso

92/93. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Bronce. 1440-41. Museo Arqueol. Nacional. Madrid.



Reverso

FILIPPO MARIA VISCONTI

(1391-1447) duque de Milán en 1412.

A. Busto de perfil a la derecha con alto sombrero y hábito con brocado. Alrededor (estela)
PHILIPPVSMARIA · ANGLVS · DVX · MEDIOLANI · ECETERA · PAPIE ·
ANGLERIE · QVE · COMES · AC · GENVES · DOMINVS

R. El duque armado, con yelmo, en cuya cimera van las armas de Milán, cabalga hacia la izquierda; a la derecha un paje a caballo, de espaldas y entre los dos un caballero armado de frente. Al fondo, paisaje montañoso con edificios, entre los cuales hay una monumental estatua femenina. Abajo: OPVS · PISANI · PICTORIS

Ø 100 mm. Bronce. 1440-41. 5,4 - 11,6 425 gr.

G. De Lorenzi (op. cit., p. 16) anota que Pier Candido Decembrio narra como Pisanello hizo el retrato en medalla de Filippo Maria Visconti con gran semejanza, a pesar que el duque no quería ser retratado por nadie, dado el escaso atractivo de su aspecto (cfr. Hill, 1905 y Pope-Hennessy, 1966).

La medalla data de 1440 a 1441, y el nombre de Filippo Maria Visconti es acompañado en la inscripción por los títulos de duque de Milán, conde de Pavía y de Angera, señor de Génova, y por el título de "Anglus", nombre de un mítico antecesor de los Visconti. Según nuestra autora (ibíd., p.16) Anglus sería el descendiente de Ascanio y, por lo tanto, de Venus, primero así de la estirpe viscontea; señala pues que, en base a esta genealogía Degenhart (1973) avanzó la hipótesis que la estatua femenina que se entreve en el fondo del reverso de la medalla represente a la misma diosa, y que los símbolos de poder que ésta tiene en la mano (el cetro) sean una alusión a la potencia de los Visconti por ella derivada.

La composición en el anverso es de gran simplicidad. Sus volúmenes pueden ser reducidos a formas geométricas sencillas (trapezoidales y rectangulares). Destaca, en contraste con otras medallas del autor, el tamaño de las letras que rodean el busto; éstas son más pequeñas; ello hace que confiera centro de atención el personaje retratado. El modelado del busto del duque ha sido tratado con sencillez y los perfiles de sus formas poseen un dibujo riguroso, definido por la línea de contorno. Se complementan los cuidadosos detalles

modelados sobre el traje con la austeridad de la forma del sombrero junto a la delicadeza del modelado de la tela que éste posee en la parte superior. Todo esto aporta una dimensión plástica a las calidades texturales definidas en el anverso.

El reverso retoma la composición de la medalla de Giovanni Paleologo, pero con una estructura compositiva más dinámica, separándose del estatismo, propio de la horizontalidad y verticalidad de las orientaciones espaciales de aquella, y trazando una denodada oblicuidad.

G. De Lorenzi (op. cit., p. 16) destaca que el caballero del centro ha sido relacionado por Hill (1905) con el paje de San Giorgio en el fresco de Santa Anastasia de Verona, cuyos paisajes con casas y torres recuerdan los de la medalla.

Esta medalla posee el mayor espesor de todas las modeladas por Pisanello (uno de los ejemplares del Bargello tiene un grueso de 5,4 - 11,6 mm.); nuestro autor emplea un relieve más alto para ejecutar esta medalla, muy evidente en algunas zonas del anverso. Sin embargo, el aumento del espesor se subraya con el **escaso** cuidado llevado a cabo por el artífice correspondiente que fusionó los modelos en cera, del

anverso y el reverso, para su posterior fundición en bronce, apreciándose que los cantos son más gruesos; Este aumento del espesor también es notable en otros ejemplares analizados. ²⁴

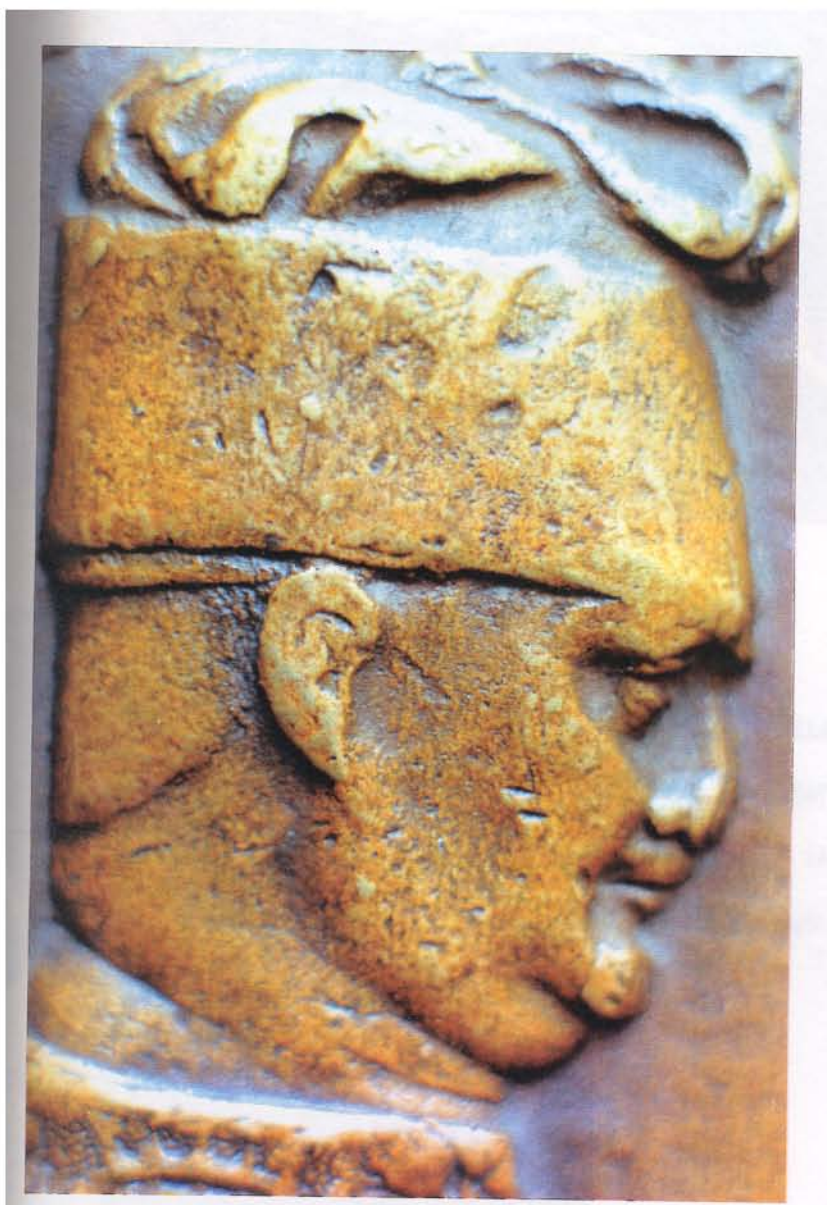


94. PERFIL DE FILIPPO MARIA VISCONTI.

Lápiz y papel. 28,9X19,6 cm. Louvre, Vallardi (N. 2483), París.

RETRATO GENERALMENTE ATRIBUIDO A PISANELLO, EN RELACION CON ESTA MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI, CON EXCEPCION DE HILL, MANTEUFFEL Y M. FOSSI TODOROW (1966), QUE LO CONSIDERAN COPIAS VENETAS QUATTROCENTISTAS (cfr. CHIARELLI, op. cit., p. 97) .

²⁴ Igualmente poseen un notable espesor los ejemplares de esta medalla de la colección del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y la del Museo Lázaro Galdiano (Madrid), posiblemente motivado al fusionar descuidadamente el anverso con el reverso en los modelos de cera, preparatorios para su posterior fundición en bronce.



95. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Anverso (detalle). 1441.

Bronce. Museo Arqueológico Nacional de Madrid .



96./97. MEDALLA DE FILIPPO
 MARIA VISCONTI. Anverso
 (detalles). 1441. Bronce.
 Museo Arqueológico Nacional de
 Madrid.



98./99. MEDALLA DE FILIPPO
MARIA VISCONTI. Reverso
(detalles). 1441. Bronce.
Museo Arqueológico Nacional de
Madrid.





100. CABALLO CON ARREOS Y SILLA DE MONTAR, VISTO EN TRES CUARTOS, MARCADO A LA DERECHA DE LA CADERA. Lápiz y pluma sobre papel. 20X16,5 cm. Louvre. Vallardi 2378, fol. 171.



101./102. MEDALLA DE FILIPPO
MARIA VISCONTI. Reverso
(detalles). 1441. Bronce.
Museo Arqueológico Nacional de
Madrid.





103. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Reverso (detalle). 1441. Bronce.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

MEDALLA DE
FRANCESCO SFORZA



Anverso

104/105. MEDALLA DE FRANCESCO SFORZA. Bronce, 1441. Civici Musei del Castello. Milán.



Reverso

FRANCESCO SFORZA

(1401-1466) duque de Milán en 1450.

A. Busto de perfil a la izquierda, con armadura y alto sombrero. Alrededor: (roseta) FRANCISCVS · SFORTIA · VICECOMES · MARCHIO · ET · COMES · AC · CREMONE · D

R. Cabeza de caballo a la izquierda; tres libros cerrados y una espada. Alrededor: OPVS (roseta) PISANI (roseta) PICTORIS (roseta).

Ø 86 mm. Bronce, 1441. 3,8 - 11,8 277 gr.

Como las dos medallas precedentes, ésta de Francesco Sforza viene fechada alrededor de 1441, en cualquier caso, después del matrimonio con Blanca Maria Visconti (Octubre 1441) gracias al cual Francesco obtiene el nombre visconteo y el título de señor de Cremona, recogidos en la inscripción (G. De Lorenzi, op. cit., pp. 17-20). Por su parte, R. Chiarelli (op. cit., p. 98) fecha la medalla alrededor de 1442, siendo ejecutada probablemente en Venecia, durante el exilio del pintor en esta ciudad.

G. De Lorenzi (ibíd., p. 19) indica que de los numerosos estudios de cabezas y morros de caballos realizados por Pisanello en el cuarto decenio de siglo, ninguno es directamente referible al reverso de esta medalla; todos están recogidos en el Códice Vallardi, y son asignados unánimemente al maestro, con independencia de su posterior aplicación, bien en los reversos de las medallas de Paleologo, de Gianfrancesco Gonzaga o Novello Malatesta, entre otros, o en cuadros como *Visiones de San Eustaquio* o *Apariciones de la Virgen a San Antonio y San Jorge*, ambos en la National Gallery (Londres).

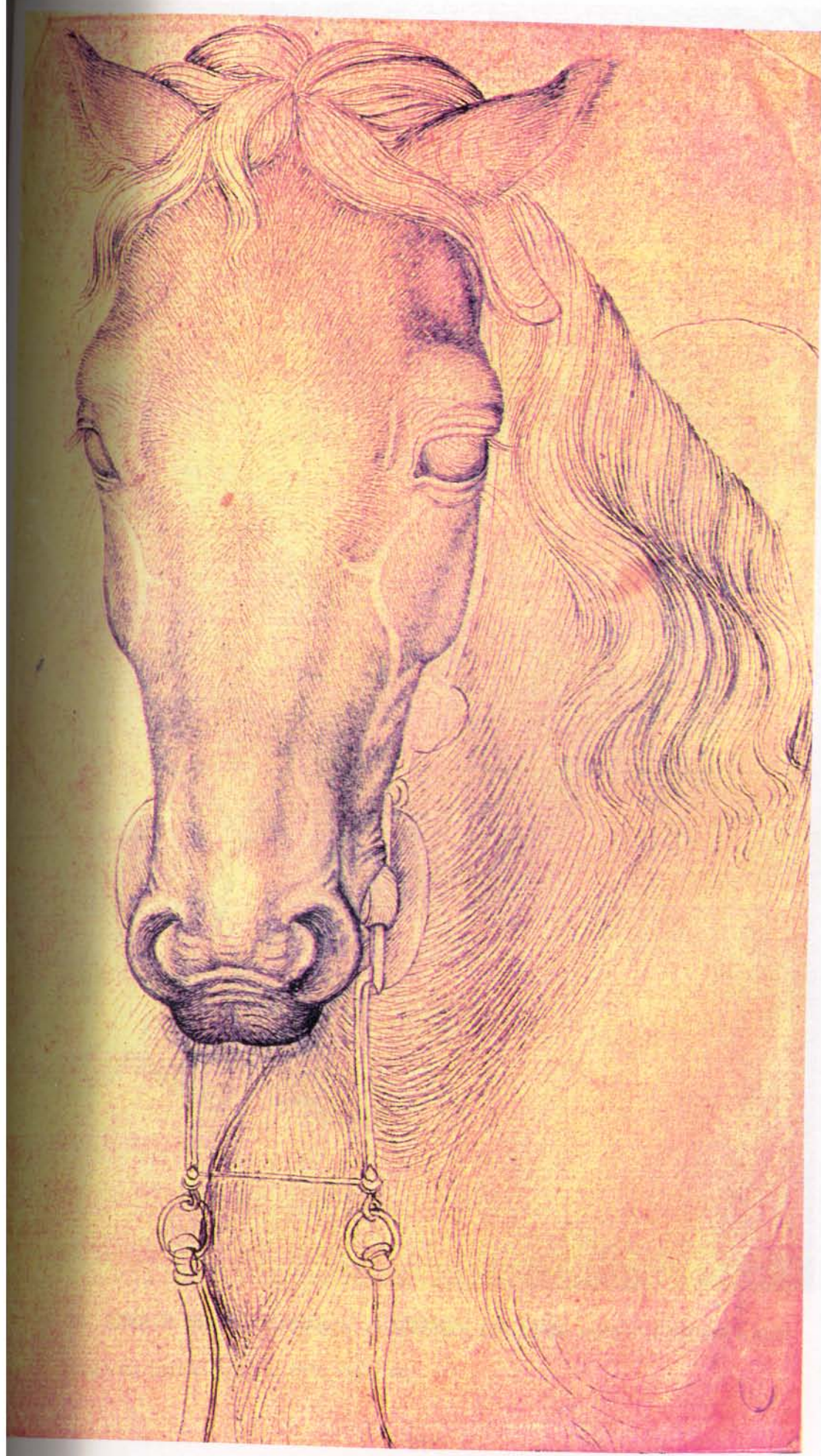
Deducimos pues, que Pisanello no necesitó un estudio específico de caballo, para la confección del reverso de esta medalla, puesto que conocía perfectamente la anatomía y morfología de los mismos, ya que se conservan los numerosos estudios arriba mencionados. Así, en esta medalla, los volúmenes de la cabeza del caballo han sido modelados con precisión y conocimiento absolutos, e interpretados con escaso relieve.

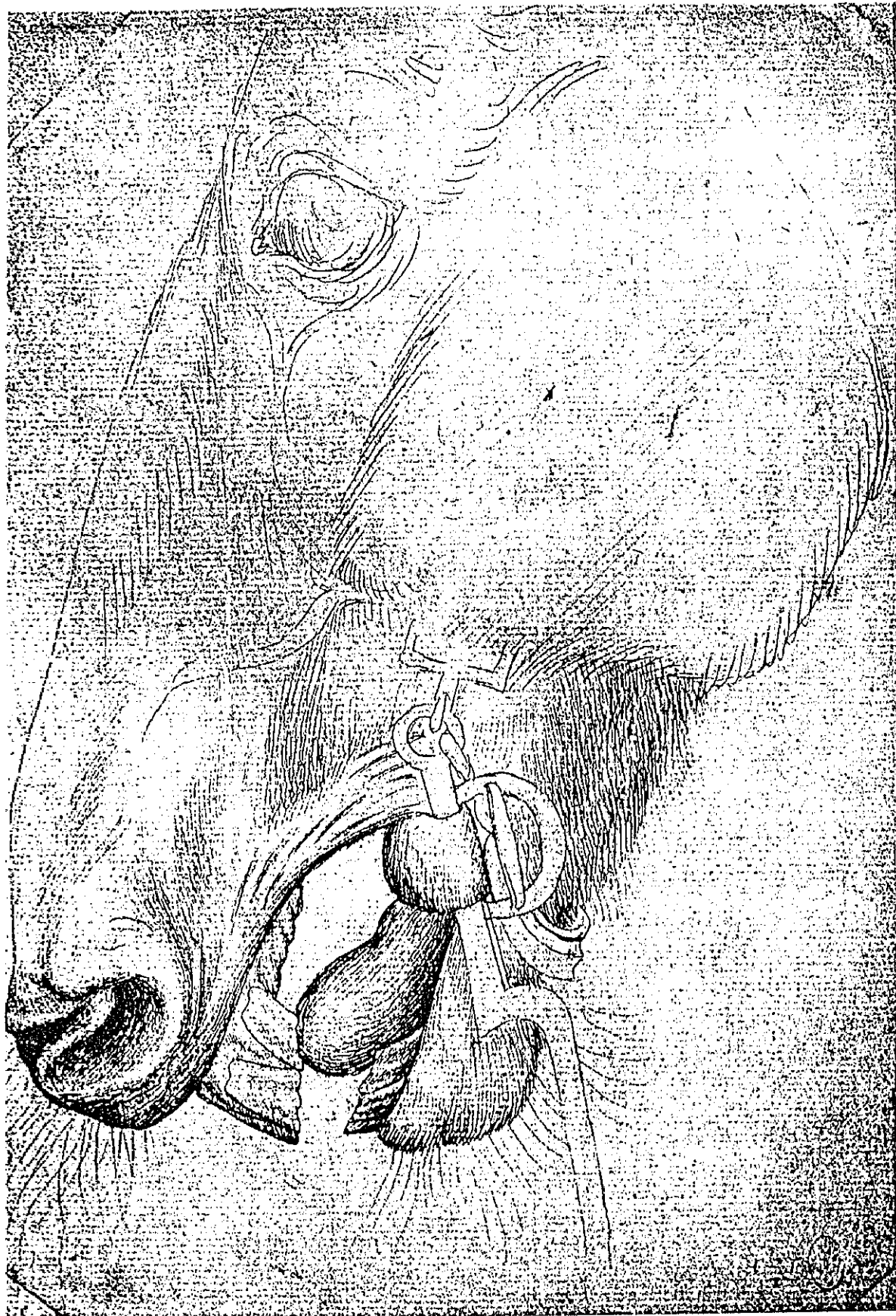
Como señala G. De Lorenzi (op. cit., p. 17), según Degenhart (1973), el reverso podría derivar de una moneda griega de Cartagena.

Por su parte, en el anverso destacan la precisión del dibujo, la simplicidad de las formas del sombrero del duque, y la sencillez con que han sido modeladas; también es denotable el dominio del modelado, por parte de Pisanello, al haber sabido inferir a cada elemento una entidad propia y unas calidades superficiales específicas (tersura en el rostro del duque, suavidad en su sombrero, o solidez en su armadura).

En el ejemplar de esta medalla, que posee el Museo Bargello, apreciamos un grueso canto, originado, posiblemente, al fusionar en cera el anverso y el reverso. Es probable que la técnica de fundición empleada fuese a la cera perdida; por su parte, se aprecia un leve doblez en la medalla, posiblemente producido en el modelo en cera, durante el proceso de fundición de la pieza. Sin embargo, la medalla mantiene un buen estado de conservación.

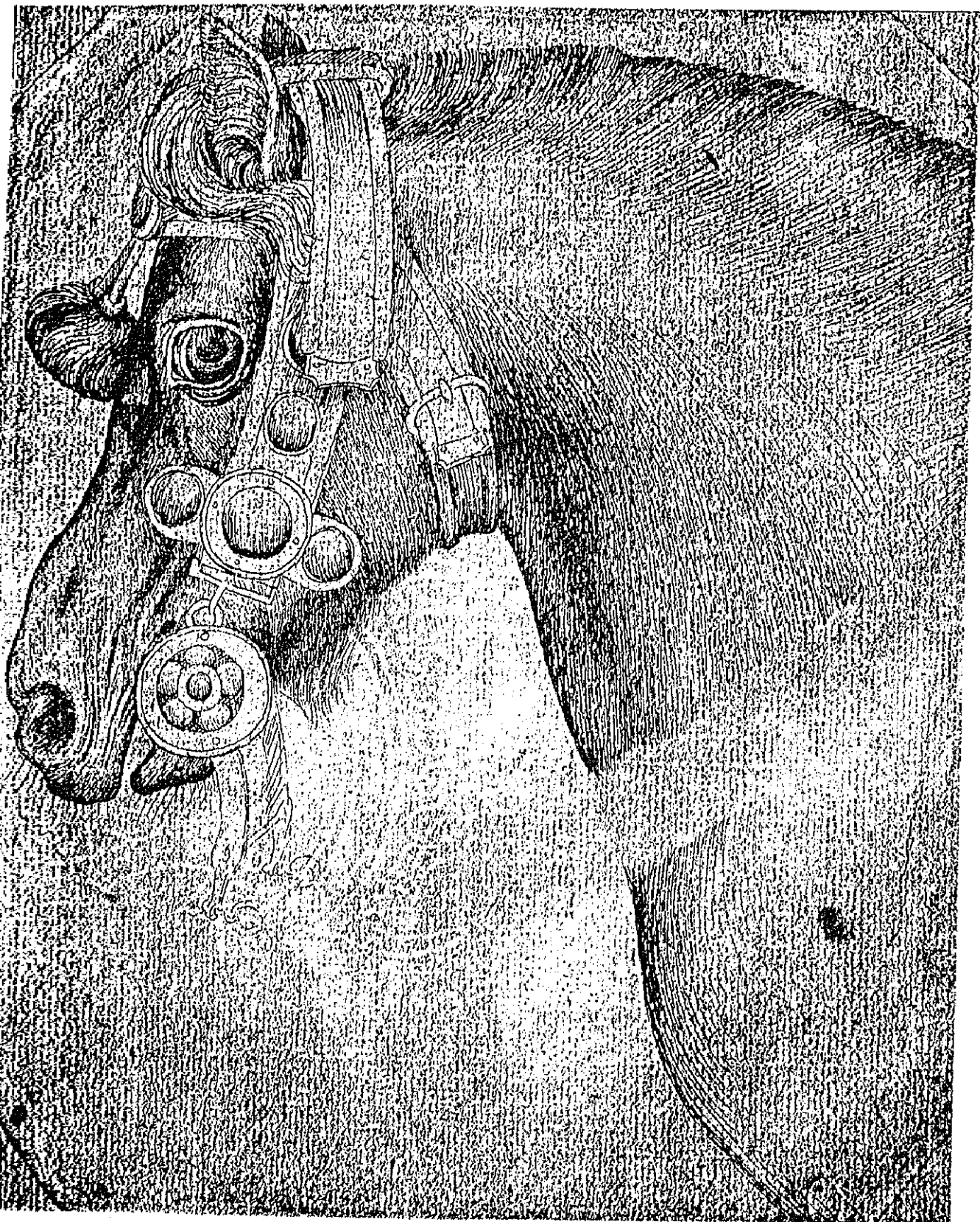
106. CABEZA DE CABALLO DE FRENTE, CON LA BRIDA COLGANDO. Lápiz y pluma sobre papel.
26,9X16,8 cm. Louvre, Vallardi 2360, fol. 149.



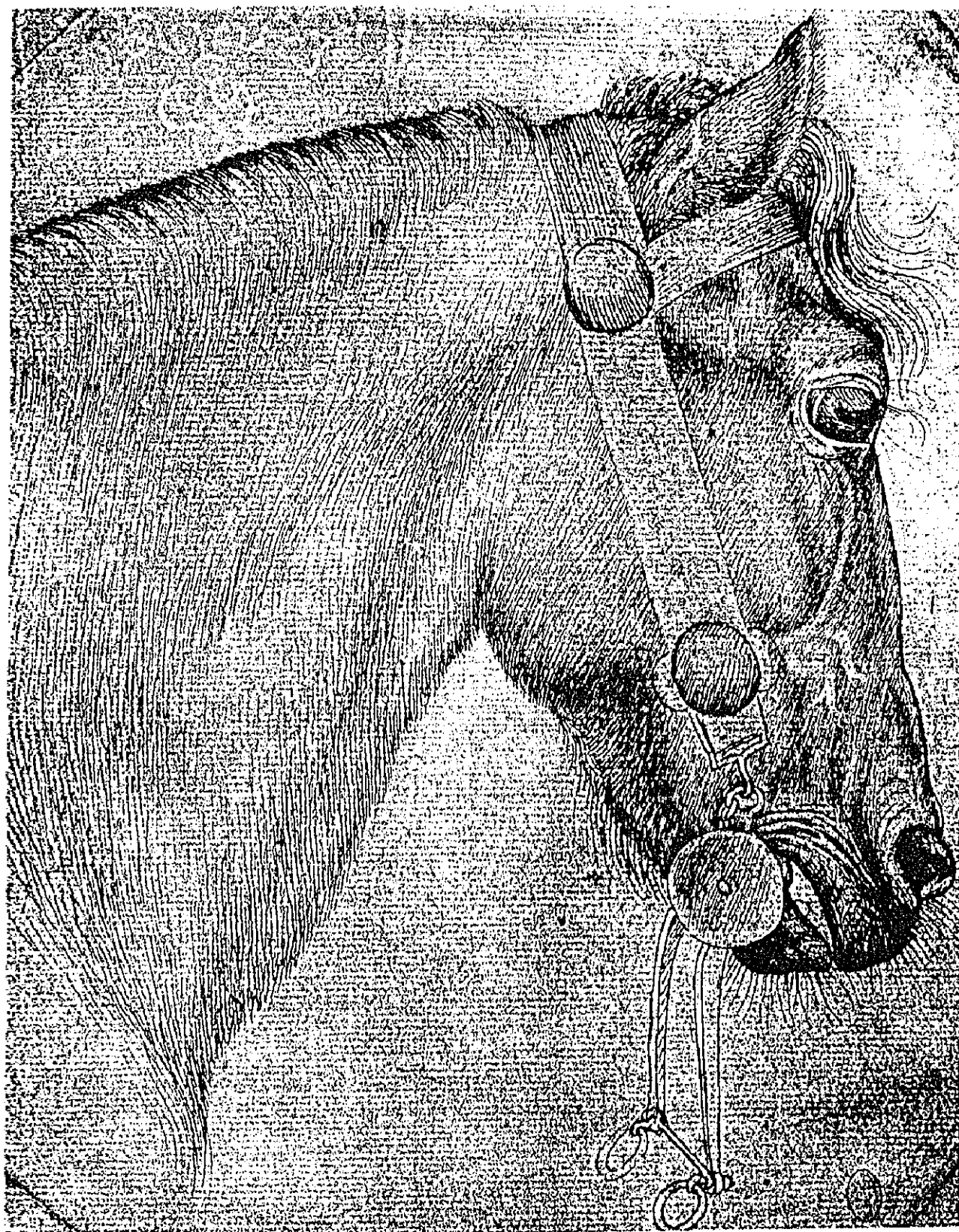


107. CABEZA DE CABALLO DE PERFIL A LA IZQUIERDA, CON BRIDA. Lápiz y pluma sobre papel.

23,5X16 cm. Louvre, Vallardi 2355, fol. 144.



108. CABEZA DE CABALLO DE PERFIL A LA IZQUIERDA, CON BRIDA Y ELEGANTES ARREOS. Lápiz y pluma sobre papel. Louvre, Vallardi 2361, fol. 150.



109. CABEZA DE CABALLO DE PERFIL A LA DERECHA, CON BRIDA COLGANDO. Pluma y trazos de lápiz sobre papel. 22,5X17,9 cm. Louvre, Vallardi 2358, fol. 147.

MEDALLA DE
LIONELLO D'ESTE



Anverso

110/111. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Bronce. 1441-43. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.



Reverso

LIONELLO D'ESTE

(1407-1450) marqués de Ferrara en 1441.

A. Cabeza de perfil a la derecha. Alrededor: LEONELLVS MARCHIO ESTENSIS (ramos de olivo o laurel entre las palabras).

R. Cabeza de frente con tres caras de niños: a los lados piezas de armaduras (¿rodilleras?) suspendidas por ramos de olivo o laurel. Alrededor: OPVS PISANI·PICTORIS

Ø 67 mm. Bronce. 1441-43. 2.7 - 9.2 113 gr.

Hacia la mitad de los años cuarenta Pisanello se halla en Ferrara, siendo aquí donde realizó para Lionello d'Este siete medallas que tienen sobre el anverso el retrato del marqués y sobre el reverso distintas escenas alegóricas.

Señala G. De Lorenzi (op. cit., p. 20) que esta medalla está considerada entre las primeras de la serie, y es, en cualquier caso, anterior a 1443, año en que fue copiada por Giovanni Badile en un fresco en Santa Maria de la Scala en Verona (Simeoni, 1907; Hill-Pollard, 1978, p. 178).

Como apunta nuestra autora, el significado del reverso no ha sido definitivamente explicado: se considera generalmente que la cabeza a tres caras en esta medalla significa la Prudencia, a pesar de que en los otros ejemplos conocidos de tal alegoría la edad y el carácter de las caras sean generalmente distintas. Señala que, Hill (1905, 1930) opina como queda simbolizada aquí la prudencia de Lionello, que defiende la paz y la prosperidad de los súbditos; en cambio para Middeldorf (1944) es la paz y la propiedad; para Magagnato (Cat. muestra Verona, 1958) sólo la paz; Jones (1979) interpreta que la eterna vigilancia y autodefensa son el precio necesario para la paz. Por su parte, Tervarent y Ettlinger (1959/1969) consideran que las dos ramas de las cuales están colgadas las piezas de armadura no son de olivo, sino de laurel. Se deduce pues que el reverso de la medalla representará cualquier emblema de gloria y de victoria.

Cabe añadir que G. De Lorenzi (ibid., p. 20) indica como una cabeza de niño con tres caras, análoga a la de esta medalla, aparece en una hoja atribuida por Otto Pächt (1973) al período napolitano de Pisanello (Fossi Todorow, 1966), como elemento decorativo en un proyecto de escuela para arco triunfal en Nápoles (Hersey, 1973; Fossi Todorow, 1966) y sobre la coraza de Alfonso de Aragón en un dibujo derivado probablemente de un estudio preparatorio de Pisanello para la medalla "Liberalitas Augusta" (Fossi Todorow, 1966) ²⁵

Desde un punto de vista plástico, apreciamos que esta medalla posee un delicado modelado, tanto en el anverso como en el reverso, rico en calidades texturales y cuyos detalles han sido cuidadosamente ejecutados. Ambas caras de la medalla tienen esquemas compositivos y estructuras de gran simplicidad, lo cual resalta un mayor equilibrio visual.

En el anverso distinguimos diferentes superficies texturadas como son las interpretadas en el cabello del marqués, el cuello de su traje o su armadura -cuyos contornos pueden sintetizarse bajo formas triangulares-, así como las de los ramos de

²⁵ v. la ilustración 182, que acompaña a la medalla de Alfonso V de Aragón ("Liberalitas Augusta"), en este mismo capítulo.

olivo que bordean la medalla, contrastando todos éstos con el rostro pulido del retratado; todo ha sido modelado con escaso relieve. Por su parte, las letras en el anverso están ubicadas alrededor de la medalla, de este modo potencian la unidad de su esquema compositivo; éstas han sido modeladas con destreza, elegancia y sencillez.

Por otro lado, en el reverso se aprecia una naturaleza secuencial y dinámica, vehiculada por la estructura repetitiva de la escena representada, y un factor rítmico progresivo, referido por las tres caras de niños.

Los volúmenes se han llevado a cabo con poco relieve; esta medalla es, de las modeladas por Pisanello, una de las de menor espesor (el ejemplar del Bargello oscila entre 2,7 y 9,2 mm. y su peso es de 113 gr.).

Un ejemplar de esta medalla, que posee el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, parece haber sido fundido en bronce por el procedimiento de la cera perdida. Mantiene un excelente estado de conservación. La calidad de la fundición es buena, los detalles se distinguen con claridad. También se aprecia una peculiar forma redondeada en los extremos

de las letras, característico de aquellas que han sido directamente modeladas en materia dúctil y no grabadas o retocadas con posterioridad. Posee una uniforme y brillante pátina marrón.

Por su parte, el Museo Nazionale del Bargello, alberga otro ejemplar de esta misma medalla; conserva una superficie muy brillante, resultado, probablemente, de la aplicación de un barniz (tal vez, goma laca), levantado en ciertas zonas; mantiene una pátina negra desigualmente distribuida. El reverso acoge un desperfecto, probablemente producto de un defecto ocurrido durante el momento de colada del metal en el proceso de fundición de la pieza, al arrastrar el bronce, en su entrada, parte del picadizo. Por otro lado, en el canto de la medalla, aún se puede apreciar donde fueron ubicados dos bebederos de entrada para la recepción del metal líquido, pues se distinguen claramente las marcas de su colocación.

Se puede advertir sobre el reverso del ejemplar del Museo Bargello como los contornos de las dos piezas de las armaduras suspendidas en los ramos de olivos, en la parte colindante con la silueta de los perfiles de las caras de los niños, acaban ligeramente en punta, no mostrándose así en el

reverso del ejemplar del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, cuyos extremos aparecen redondeados; esto último probablemente se deba a una manipulación sobre el modelo en cera, sin haber puesto el cuidado preciso en todos los detalles.

112. RETRATO DE LIONELLO D'ESTE. Temple sobre tabla, 1441. 28X19 cm. Bergamo. Accademia Carrara.

113. SEIS AHORCADOS, DAMA DE PERFIL, NIÑO DE FRENTE. Lápiz y pluma sobre papel. 28,3X19,3 cm. Londres. British Museum (N. 1859. 9. 15. 441).







14/115. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (Detalles). Bronce. 1441-43. Museo Arqueol. Nac. Madrid.



116. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle). Bronce. 1441-43. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.



117. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1441-43. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

MEDALLA DE
LIONELLO D'ESTE



Anverso

119. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Bronce. 1444, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



Reverso

LIONELLO D'ESTE

(1407-1450) marqués de Ferrara en 1441.

A. Busto de perfil a la izquierda, con rica vestimenta. En el centro, horizontalmente: LEONELLVS· MARCHIO·ESTENSIS· Arriba: ·GE·R·AR· Abajo: ·D· FERRARIE·REGII·ET·MVTINE·

R. Un león frente a un geniecillo alado que tiene en la mano una partitura musical. A la izquierda el águila de los Este, apoyada sobre un árbol desnudo, en el centro un pilastro con la vela estense y la fecha: ·M·/CCC/XLIIII· arriba a la derecha: ·OPVS·/PISANI·/PICTORIS·

Ø 100 mm. Bronce. 1444. 2,9 - 10,8 460,5 gr.

La presente medalla fue realizada por Pisanello para conmemorar la boda de Lionello d'Este con María de Aragón, hija del rey de Nápoles Alfonso I, acaecidas en abril de 1444. De todas las medallas concebidas para Lionello (se conocen seis ejemplares

diferentes) es quizás la última en orden de tiempo y, sin duda, la de dimensiones mayores: 100 mm. de diámetro posee el ejemplar, fundido en plomo, del Museo Bargello en Florencia (cfr. De Lorenzi, op. cit., p. 22). ²⁶

En el anverso aparecen tres abreviaturas, por las que el marqués es llamado GE (ner) R (egis) AR (agonum) (ibíd., De Lorenzi, p. 22).

Según apunta nuestra autora, el reverso representa un león (Lionello) que aprende a cantar sobre una partitura sostenida frente a él por el genio del amor; famosa era la pasión de Lionello por la música; no olvidemos que, como señala Heiss (*Les medailleurs de la Renaissance*, Bolonia, reimpresión de 1970, p. 18), el marqués aprendió las Letras y las Ciencias bajo la dirección de Guarino, siendo así uno de los príncipes más instruidos de su época; su aprendizaje militar lo hizo bajo las órdenes de Braccio da Montone. Fue amigo de la paz y alrededor de su corte siempre estuvo rodeado de poetas, artistas y sabios; él mismo hizo composiciones en prosa y en verso, escribiendo no solamente en lengua materna sino también latín y en griego.

²⁶ Este ejemplar del Museo Bargello no pudo ser estudiado, al permanecer almacenado en los fondos del Museo.

La vela que está sobre el pilastro, en el centro de la medalla, aparece, en dimensiones mayores, en el reverso de otro ejemplar.

El Museo Lázaro Galdiano de Madrid posee dos ejemplares de esta medalla; en ellos se aprecian las diferentes calidades superficiales que Pisanello empleó en esta obra. Uno de los ejemplares haya sido, seguramente, fundido a la cera; el modelado es de aspecto suave y liso, y las figuras se distinguen con claridad (véase la ilustración que presenta el detalle del vestido del marqués, rico en motivos florales). El otro ejemplar, en cambio, muestra una superficie rugosa, propia de una defectuosa fundición a la arena -las zonas cercanas a los contornos de las figuras y letras denotan un aspecto irregular-. ²⁷

En la composición del anverso, las letras son parte fundamental; organizan y equilibran de manera armónica y dividen el espacio circular juntamente con el busto centrado del marqués; todos son elementos indispensables en la misma.

²⁷ Los detalles que ilustran esta medalla han sido tomados a partir de los dos ejemplares que posee el Museo Lázaro Galdiano de Madrid; la ilustración 120, con el detalle del traje del marqués, pertenece a uno de los modelos y las cuatro ilustraciones restantes (121 a 124) corresponden al otro ejemplar.

La serena composición del reverso es de una gran simplicidad plástica, está organizada por unos ejes direccionales precisos y posee un modelado sutil y minucioso. Las formas han sido perfectamente ordenadas y dibujadas en el espacio; las relaciones plásticas y espaciales entre ellas mantienen un carácter de reciprocidad. Sobre el reverso son también apreciables formas y estructuras rítmicas, elementos gráficos (véase la partitura que sostiene el niño) y diferentes calidades texturales. ²⁸

²⁸ Véase también de esta medalla las ilustraciones 59, 60 y 61 (pp. 176-177).



120. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle). Bronce. 1444. Museo Lázaro Galdiano.
Madrid.



121. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1444.

Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



122/123. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (Detalles). Bronce. 1444. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.



124. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Verso. (Detalle). Bronce, 1444.

Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

MEDALLA DE
LIONELLO D'ESTE

125. 126. MEDALLA DE
LIONELLO D'ESTE

Illustración tomada de *Monetis*, 1884, vol. 2, p. 971.



Obverso



Reverso

LIONELLO D'ESTE

(1407-1450) marqués de Ferrara en 1441.

A. Busto a la izquierda del príncipe. Alrededor: LEONELLVS·MARCHIO·ESTENSIS·D·FERRARIE·REGII·7·MUTINE· completada por un ramo de laurel y bordeada por una banda circular.

R. Joven desnudo tumbado al pie de una roca, sobre la cual figura la marca estense del vaso con el ancla y conteniendo ramas de olivo. Arriba: ·PISANI·PICTORIS·OPVS·, bordeada por una banda circular, y dentro de ella y abajo ramas de olivo.

Ø 69 mm. Bronce. 1441 - 44.

El interés prerrenacentista demostrado por el artista en esta medalla queda palpable en el desnudo sensual y realista del reverso, que contrasta con un refinado gusto. aún gótico. El estudio del natural, la estilización de las formas del cuerpo humano y una

influencia internacional son cualidades típicas de ésta medalla.

Mark Jones (op. cit., pp. 16-20) ²⁹ señala que el arcano simbolismo del reverso de las medallas de Pisanello es típico de un aspecto del humanismo renacentista relacionado con la alquimia y las ciencias ocultas, a las que, según nuestro autor, Pisanello era muy aficionado; añade que tales símbolos permitían transmitir ciertas ideas públicamente a un grupo reducido de adeptos, pero sólo los iniciados podrían comprenderlas; apunta que, las anclas equivalen, quizá, a la flexibilidad (la partida) y la firmeza (la entera) que se precisan para preservar la paz, simbolizada por la vasija con ramas de olivo.

La aparición de una banda circular alrededor de las medallas tan sólo aparece en ésta y en otra más, ideada también para el mismo personaje (aquella en cuyo reverso está representado un lince con los ojos vendados y sentado sobre un almohadón).

²⁹ cfr. *El arte de la medalla*, trad. al castellano de Carlos Laguna, Cátedra, S.A, 1988, pp. 29-32.



127. LA LUJURIA. Pluma y bistre sobre papel preparado en rojo. 1420-30?.

12,9x15,2 cm. Viena, Albertina (N. 24018 r).

MEDALLA DE
LIONELLO D'ESTE



Anverso

18/129. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Bronce. 1441-43. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



Reverso

LIONELLO D'ESTE

(1407-1450) marqués de Ferrara en 1441.

A. Busto a la izquierda del príncipe. Alrededor: LEONELLVS MARCHIO ESTENSIS, con ramas de olivo entre las palabras.

R. Dos desnudos masculinos sentados y afrontados, entre los cuales se alza un poste con vela de barco, desplegada y movida por el viento. Arriba: OPVS·PISANI·PICTORIS.

Ø 66 mm. Bronce. 1441-44.

La vela estense aparece, de nuevo, sobre el reverso de esta medalla en una sencilla composición; en el anverso queda reflejado, de nuevo, el retrato del marqués. Según Jones (op. cit., pp. 16-20), el viejo y el hombre que aparecen sentados junto a una vela clavada en una roca podrían representar las cualidades necesarias para mantenerse firmes ante las adversidades de la vida.

Pisanello vuelve a representar el cuerpo humano desnudo, a través de los dos hombres afrontados del reverso, con gran estilización y de acuerdo al estilo gótico internacional: así, un anciano con barba, sentado y visto de medio lado, aparece en actitud de estar hablando a un joven, también sentado y de espaldas al observador, con gesto sereno y en disposición de escucha. Los escorzos de las figuras y el estudio anatómico presente en las mismas, realizados con delicadeza y minuciosidad, denotan en Pisanello un acercamiento hacia una mentalidad renacentista, sin olvidar el esmero y cuidado puestos al modelar los detalles de la vela y el poste representados entre los dos personajes.

El Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, posee en su colección dos ejemplares de esta medalla; ambos modelos tienen una superficie poco nítida pero dejan entrever, en sus reversos, un sutil modelado en las figuras, dentro de una armónica composición.



130./131. MEDALLA DE LIONELLO
D'ESTE. Reverso (Detalles).
Bronce. 1441-44. Museo Lázaro
Galdiano. Madrid.





132. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). Bronce.

1441-44. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

MEDALLA DE
LIONELLO D'ESTE

10. LA MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE

La ilustración del anverso ha sido tomada de Lionello (op. cit., p. 97)

La del reverso de Jones (op. cit., p. 14).



Anverso



Reverso

LIONELLO D'ESTE

(1407-1450) marqués de Ferrara en 1441.

A. Busto a la izquierda del príncipe. Alrededor:
LEONELLVS·MARCHIO·ESTENSIS·D·FERRARIE·REGII·7·MVTINE·
bordeada sobre una banda circular.

R. Lince vendado, sentado sobre un almohadón;
(la venda le tapa los ojos). Abajo: PISANVS PICTOR
FECIT, bordeado por una banda circular, con motivos
florales.

Ø 60,85 mm. Bronce. 1441-44. ³⁰

Como se indicó más arriba, Jones (op. cit., pp.
16-20) señala que los reversos de las medallas de
Pisanello poseen un misterioso y secreto simbolismo;

³⁰ Estos datos han sido tomados de R. Chiarelli, (op. cit., p. 98.). Cfr. con Jones (op. cit., p. 179), según un ejemplar en bronce del British Museum, de 68,5 mm. de diámetro.

según nuestro estudioso, el lince con los ojos vendados, que aparece sobre el reverso de esta medalla, podría representar el arte de gobernar, que tiene que ser ciego a muchas de sus obras.

Sobre el anverso aparece, de nuevo, retratado el marqués; su nombre está bordeado por una banda circular; igualmente ocurre en el reverso, donde otra banda circular bordea unos motivos florales y la firma de Pisanello.

Sólo para esta medalla, Pisanello ha empleado la signatura "PISANVS PICTOR FECIT", y ha utilizado motivos florales, en lugar de puntos, para separar las palabras.

Diversas calidades texturales caracterizan el reverso de esta medalla: el pelaje del lince, en contraste con las arrugas de la venda, los motivos florales de la banda circular del borde, en unanimidad al modelado de las letras, o los detalles incisos ejecutados sobre el almohadón; todo ello modelado sobre un fondo plano.

MEDALLA DE
LIONELLO D'ESTE



Anverso

135/136. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Bronce. 1441-44. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.



Reverso

LIONELLO D'ESTE

(1407-1450) marqués de Ferrara en 1441.

A. Busto de perfil a la izquierda del príncipe. Alrededor: LEONELLVS MARCHIO ESTENSIS, (Con ramas de olivo entre las palabras).

R. Dos desnudos masculinos afrontados, que conducen cada uno un cesto con ramas de olivo y frutos y hay a cada lado, sobre un peñasco, una vasija con tapa y asas, y sobre ellas una nube en cada una. Alrededor: OPVS·PISANI·PICTORIS·

Ø 70 mm. Bronce. 1441-44. 3,1 - 9 131 gr.

En esta medalla encontramos, de nuevo, sobre el anverso el retrato del marqués y en el reverso una composición donde se representan las virtudes de su gobierno, es decir Clemencia y Paz, referido a través de dos hombres que se mantienen firmes frente a las adversidades de la vida; ambos portan cestos de

frutos, significando la *Providencia*. Las dos vasijas de los laterales representan la *Discordia*, y el fuego emanado de ellas es apagado por el agua de las *nubes*, símbolo de la *metamorfosis* y el *saneamiento*, expresando un *devenir* nuevo ³¹.

El reverso de esta medalla aporta unas excelentes calidades plásticas: la interpretación de los cestos y la rectitud de sus líneas cruzadas contrastan con las ondulantes formas de los cuerpos humanos y de las rocas donde apoyan las vasijas; existe una amplia gama de calidades texturales que proporcionan a la medalla gran riqueza plástica y visual; así quedan plasmados en los cestos (interpretados con un cruce de líneas), en los frutos que emergen de ellos, en la suavidad de las nubes, en las gotas de agua que caen de ellas (interpretadas por medio de un dibujo inciso en el plano) o en la tersura de los cuerpos humanos, en los cuales se aprecia un estudio anatómico, propio de una mente humanista, aunque con un peculiar gusto al estilo del gótico internacional.

³¹ v. MORALES Y MARIN, J. L., *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, S.A., Madrid, 1984, pp. 352-361.

El modelado ha sido ejecutado con detalle, probablemente sobre el modelo en cera.

La composición, en el reverso, contiene un esquema simétrico, según un eje vertical central, sin que las formas a cada lado del mismo pierdan su carácter de individualidad; la totalidad de la obra y de sus elementos mantienen la unidad de la misma.



137./138. MEDALLA DE LIONELLO
D'ESTE. Anverso (arriba) y
Reverso (izquier.) (Detalles).
Bronce. 1441-44. Museo
Arqueológico Nacional. Madrid.



139. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle) Bronce.

1441-44. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

MEDALLA DE
SIGISMONDO PANDOLFO
MALATESTA

Las ilustraciones del Anverso y Reverso de esta medalla han sido tomadas de Chiarelli (op. cit. o. 68).



Anverso

140/141. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Bronce. 1445. Museo Naz. Bargello Florencia.



Reverso

SIGISMONDO PANDOLFO
MALATESTA

(1417-1468) señor de Rimini en 1432.

A. Busto de perfil a la derecha. Sobre la cota de malla, vestidura decorada con la rosa malatestiana de cuatro pétalos. Alrededor: (roseta) SIGISMVNDVS · PANDVLFVS · DE · MALATESTIS · ARIMINI · FANI (roseta) D

R. Sigismondo completamente armado. A los lados, sobre los rosales, el escudo con el monograma SI y el casco con forma de cabeza de elefante. Abajo: OPVS · PISANI · PICTORIS

Ø 90 mm. Bronce. 1445. 4,1 - 10,8 289 gr.

Señala De Lorenzi (op. cit., p. 23) que el título de señor de Fano, que acompaña el nombre de Sigismondo en la medalla, la hace ser comisionada en 1445 para la liberación de la ciudad del asedio de Francesco Sforza, hipótesis fundada en el hecho que

la otra pieza ideada por Pisanello para Sigismondo Malatesta (Hill, 1930) lleva la misma fecha 1445 y el título de Capitán General de la Iglesia, por él obtenido en aquel año.

Diversos estudiosos (Degenhart, 1940; Fossi Todorow, 1966; Panvini Rosati, 1970) señalan la estancia en Rimini de Pisanello y la ejecución de las medallas malatestianas en esta ciudad. Por el contrario, Pasini (1970), aduciendo falta de documentación a este respecto, sostiene que la medalla fue realizada en Ferrara, debido al interés medallístico que Malatesta sostenía en el ámbito ferrarense.

Ramas con flores (la rosa malatestiana de cuatro pétalos), decorando las vestiduras del condottiero en el anverso, reaparecen también en el reverso; sobre éste se hallan las iniciales de Sigismondo y en lo más alto de la cabeza del elefante, uno de los emblemas predilectos de los Malatesta. Todo ello está modelado con gran sensibilidad y detalle; sobre la sencilla composición del anverso destaca una variedad en calidades texturales como son las interpretadas en el cabello del príncipe, la ejecución de la cota de malla o el sutil modelado de la armadura, mediante la utilización de elementos repetitivos y rítmicos.

El reverso ofrece un esquema compositivo dinámico: en él se unen la sencillez del esqueleto estructural con la multitud de formas que integran la composición, todas ellas modeladas con delicadeza y detalle; formas sinuosas y ondulantes unidas por vínculos rítmicos. Son la oblicuidad y la deformación de dichas formas sobre el plano las que actúan como elementos activos dinamizadores.

Según Middeldorf y Pollard (1981), la pieza del Bargello está considerada como una buena refundición de un óptimo ejemplar. Dicha opinión es corroborada ya que esta pieza se encuentra en excelente estado de conservación, es de gran calidad y mantiene bien los detalles. Probablemente fue fundida a la cera perdida, vista la calidad de su superficie; se aprecia con claridad el detalle de sus formas y éstas han sido retocadas y repasadas mínimamente (todavía posee alguna pequeña rebaba); sólo en sus gruesos cantos (fruto de la defectuosa unión del anverso y reverso en cera) se distingue la huella de la lima.

MEDALLA DE
SIGISMONDO PANDOLFO
MALATESTA

Las ilustraciones del Anverso y Reverso de esta medalla han sido tomadas de Chiarelli (op. cit., p. 69).



Anverso

142/143. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Bronce. 1445. (Chiarelli, op.cit., p.69)



Reverso

SIGISMONDO PANDOLFO
MALATESTA

(1417-1468) señor de Rimini en 1432.

A. Busto a la derecha del principe, con roseta sobre la armadura. Alrededor: SIGISMVNDVS·DE MALATESTIS·ARIMINI·7C·ET·ROMANE·ECCLESIE·CAPITANVS / GENERALIS

R. El principe armado a caballo, galopa hacia la izquierda; en acto de impartir órdenes con el bastón de mando; en el fondo, entre dos rosas, un castillo con el blasón de Sigismondo, y la fecha: M·CCCC· / ·XLV·; Alrededor, abajo: OPVS·PISANI·PICTORIS.

Ø 100,25 mm. Bronce. 1445. 3,5 - 11

Al igual que en la medalla precedente de Malatesta, Pisanello modela, sobre el **anverso**, un busto con el retrato del príncipe; se aprecian diferentes tratamientos superficiales en la consecución e interpretación de las formas que lo

componen; así, distintas calidades texturales configuran los cabellos, el cuello del traje del marqués, la armadura que porta o la tersura de la piel del retratado.

En el reverso, Pisanello plantea de nuevo una composición dinámica rica en elementos rítmicos y cadenciosos. La oblicuidad de ciertas líneas compositivas, el ritmo de las distintas formas que integran la composición, su ubicación sobre el plano (incluida la disposición de las palabras que conforman la firma), el caballo galopando y la tensión ejercida por el jinete, denotan la representación de una acción traducida a postura intemporal.

Nuevamente nos encontramos con un Pisanello de ejecución detallista y minuciosa; para la consecución de estos pormenores (sobre todo en el reverso), es probable que el artista trabajase sobre el negativo del molde, tallando en hueco la escayola, y por medio de apretones en cera sobre éste, obtuviese en positivo la medalla impresa con los resultados que se aprecian en el modelo definitivo.

El Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid posee un notable ejemplar de esta medalla: en él se aprecian con nitidez los más pequeños detalles. Su excelente fundición en bronce, probablemente a la arena, ha permitido un escaso repasado de posibles irregularidades tras la misma (tan sólo el exiguo canto de la medalla conserva la huella de haber sido limado). Mantiene una pátina natural, sin brillo. A la altura de las patas del caballo se aprecian donde fueron colocadas las fuentes de entrada del metal líquido, pues el canto está levemente abultado y deformado allí.

Existe un uniface de esta medalla. (sólo aparece el anverso), del coleccionista J. L. Carrand. La medalla es de plomo y está limitada por un anillo que bordea el exterior de la pieza, así como una superficie de pintura roja. Probablemente es una refundición de los siglos XVII o XVIII. Tiene un diámetro de 121,3 mm., un espesor de 1,2 - 7,4 y pesa 301 gr. ³²

³² v. POLLARD, J. G., *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello. I (1400-1530)*, Florencia, 1983, pp. 7-26.



144. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA, Anv. (Detalle). Bronce. 1445. F.N.M.T. Madrid.



145. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA, Rev. (Detalle). Bronce. 1445. F.N.M.T. Madrid.



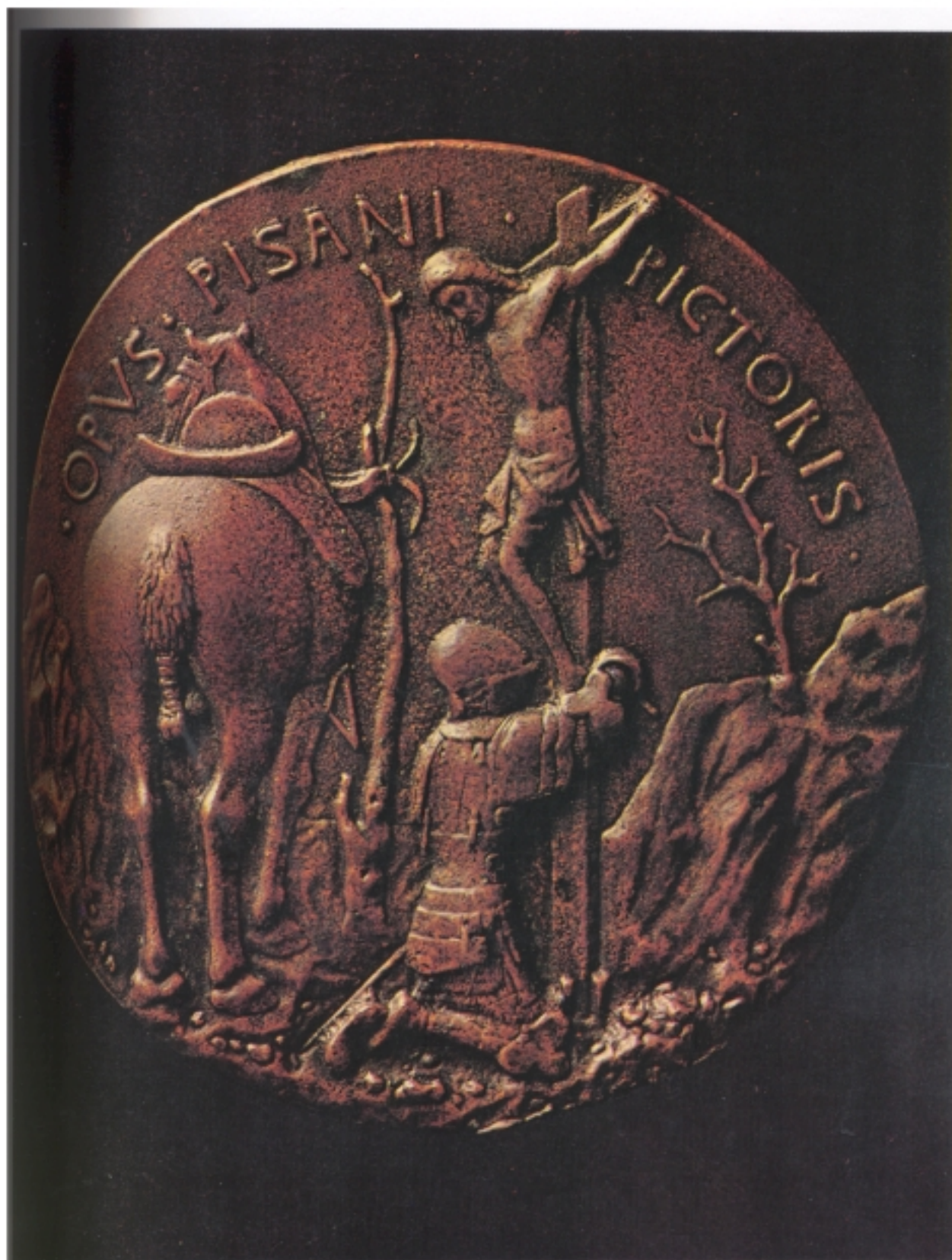
146. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Reverso. (Detalle). Bronce. 1445. F.N.M.T.
Madrid.

MEDALLA DE
DOMENICO NOVELLO MALATESTA

Las ilustraciones del Anverso y Reverso de esta medalla han sido tomadas de Chiarelli (op. cit., pp. 70-71).



147. MEDALLA DE DOMENICO NOVELLO MALATESTA, Anv. Bronce, 1445. Museo Naz. Bargello, Florencia.



148. MEDALLA DE DOMENICO NOVELLO MALATESTA, Rev. Bronce, 1445. Museo Naz. Bargello, Florencia.

DOMENICO NOVELLO MALATESTA

(1418-1465), señor de Cesena y de Cervia en 1429.

A. Busto de perfil a la izquierda. En el centro horizontalmente: ·MALATESTA NOVELLVS· / ·CESENAE· DOMINVS· Arriba: ·DVX·EQVITVM·PRAESTANS·

R. Domenico Malatesta armado, arrodillado a los pies de un crucifijo. Al lado, de espaldas, el caballo atado a un árbol. Alrededor paisaje rocoso con árboles desnudos. Arriba: ·OPVS·PISANI·PICTORIS·

Ø 84 mm. Bronce. 1445. 2,9 - 8,8 205,5 gr.

De Lorenzi estima (op. cit., pp. 26-28) que la medalla de Malatesta Novello fue realizada probablemente, como aquella de su hermano Sigismondo, alrededor de 1445; añade que fue un joven señor amante de la paz y de las letras, fundador de la célebre Biblioteca Malatestiana de Cesena.

Indica nuestra autora que la escena representada en el reverso recuerda, quizás, el momento durante la batalla de Montoldo (1444) en el cual Domenico, encontrándose en gran peligro, hizo voto de fundar un hospital dedicado al Santísimo Crucifijo.

Nuevamente Pisanello ejecuta sobre el anverso un magnífico retrato y una serena composición plena de elementos plásticos: el valor textural del cabello del retratado, sumamente pormenorizado, la suavidad de su rostro o los detalles del traje, así como cada una de las formas representadas en la medalla, hábilmente sintetizadas, son ejemplos de ello. De nuevo, la disposición del texto sobre el plano de la medalla da significación a la estructura de la composición, dividiendo y ordenando el espacio y las formas que lo integran.

Sobre el reverso está modelada una escena rica en detalles y en elementos rítmicos; se advierte una alternancia de líneas estructurales verticales en la composición, un contraste de formas y tamaños y una amplia selección de calidades superficiales, como el aspecto recio y frío de la armadura del arrodillado, la delgada complexión del cuerpo del crucificado, el arrugado trapo que lo cubre, la tersura de la grupa del caballo o la representación de los árboles

endebles sobre el yermo paisaje. También se aprecia un especial cuidado en el dibujo de las formas, así como un acusado escorzo y un estudio de morfología animal y humana en las figuras del crucificado y del caballo, prueba de la mentalidad humanística de nuestro artista.

El Cristo en la cruz es afín al que aparece en el cuadro *La Visión de San Eustaquio* (Londres, National Gallery) del mismo autor, y el caballo visto de espaldas recuerda a algunos estudios precedentes (Fossi Todorow, 1966).

El Museo Nazionale del Bargello posee un ejemplar de esta medalla, en excelente estado de conservación; en el se aprecia el escaso relieve que Pisanello empleó para modelar esta pieza (su espesor oscila entre 2.9 y 8.8 mm.), mantiene una brillante pátina de color marrón y, por su aspecto superficial, parece haber sido fundida a la cera perdida; en el canto de la medalla, bien repasado, se advierte donde estuvieron colocados los dos bebederos de entrada del metal (uno, cerca de las patas del caballo, y el otro, próximo a las rodillas del hombre que porta la armadura).

MEDALLA DE
VITTORINO DA FELTRE



Anverso

149/150. MEDALLA DE VITTORINO DA FELTRE. Bronce. 1447. Museo Arqueol. Nacional. Madrid.



Reverso

VITTORINO DA FELTRE

(1379-1446) Humanista.

A. Busto de perfil a la izquierda, con alto sombrero. Alrededor: ·VICTORINVS·FELTRENSIS·SVMMVS

R. Pelicano que se abre el pecho para nutrir a las crías. Alrededor: MATHEMATICVS·ET·OMNIS·HVMANITATIS·PATER (flor) y en el círculo interno: PISANI (roseta) PICTORIS·OPVS.

Ø 65 mm. Bronce. 1447. 3,9 - 8,8 147 gr.

El humanista Vittorino da Feltre fue llamado a Mantua por Gianfrancesco Gonzaga en 1423 como preceptor de sus hijos; aquí fundó una célebre escuela, la "Casa Giocosa", que influyó profundamente en la cultura mantuana de su tiempo (cfr. De Lorenzi, op. cit., pp. 32-33).

Apunta nuestra autora que, esta medalla fue realizada durante los últimos años de la vida del humanista, siendo solicitada, quizás después de su muerte (1446), por Ludovico Gonzaga, deseando así honrar la memoria de su propio maestro.

En el reverso, el pelícano que se abre el pecho a golpes de pico es *símbolo del amor paternal y de la estimación de los príncipes por los pueblos debido a que se creía que este ave moría abriéndose el pecho para alimentar a sus hijos con su sangre; como alegoría de Cristo aparece en el emblema LXX de la Ars Symbolica de Boschi*³³; para De Lorenzi (op. cit., p. 33), el pelícano es símbolo de Cristo y de la Caridad, siendo una clara imagen de la generosidad y dedicación del maestro hacia sus propios alumnos.

Sobre el anverso está representado un sereno retrato del humanista; el peculiar sombrero que porta es de gran simplicidad en formas, volúmenes y dibujo, sintetizado en dos sencillas figuras rectangulares. Por su parte, el rostro contiene un modelado detallado y minucioso.

³³ cfr. MORALES Y MARIN, J. L., *Diccionario de iconología y simbología*, Taurus, S.A., Madrid, 1984, p. 264.

El esquema compositivo del reverso está organizado a base de círculos concéntricos, siguiendo la disposición de las palabras y del emblema. Desde el centro de la medalla, unas formas rítmicas (la compostura periódica de las crías con sus alas desplegadas) generan dinamicidad a la imagen; ello es reforzado por un contraste de tamaños (como el de las alas del pelícano y las de sus crías) y por el empleo de elementos repetitivos (como la resolución del plumaje, a partir de elementos seriados), juntamente con la diversidad de valores texturales representados, que sensibilizan y caracterizan materialmente la superficie.

Los dos ejemplares del Museo Nazionale del Bargello presentan un buen estado de conservación; proporcionalmente a su tamaño (65 mm. de diámetro ambos) poseen unos cantos muy gruesos, producto, probablemente, de una deficiente calidad en la fundición, aunque los detalles se aprecian con claridad.

Por otro lado, el Museo Arqueológico Nacional de Madrid alberga un ejemplar de esta medalla, en buen estado de conservación; posiblemente fundido a la arena, pues posee una peculiar textura rugosa en toda la superficie y también entre los rincones de las

letras. La pátina es de bronce dorado, obtenido del siguiente modo: finas láminas de oro mezcladas con mercurio se extienden sobre la medalla; ésta es colocada en una solución de nitro y alumbre; acto seguido es calentada (aproximadamente a unos 150º C) evaporándose así el mercurio y permaneciendo el oro en la superficie. En las partes más salientes de nuestra medalla ha ido desapareciendo el oro, producto de la manipulación y del desgaste. La pátina del bronce dorado es aplicada en escasas ocasiones pues la manipulación del mercurio es altamente peligrosa por su carácter venenoso.



151. MEDALLA DE VITTORINO DA FELTRE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

MEDALLA DE
LUDOVICO III GONZAGA



Anverso

152/153. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



Reverso

LUDOVICO III GONZAGA

(1414-1478) marqués de Mantua en 1444.

A. Busto de perfil a la izquierda con armadura. En el centro, horizontalmente: ·LVDOVI CVS·DE· / ·GONZ AGA (roseta). Alrededor, arriba: ·CAPITANEVS· ARMIGERORVM· Abajo: ·MARCHIO·MANTVE·ET·CET

R. El marqués, completamente armado, cabalga hacia la derecha: arriba a la izquierda, un sol resplandeciente, a la derecha un girasol. En la izquierda horizontalmente: ·OPVS·PISANI/·PICTO/RIS

Ø 102 mm. Bronce. 1447. 2,2 - 9 333 gr.

En 1447 Ludovico Gonzaga fue nominado capitán general de la tropa florentina en la legión de Venecia y Florencia contra Filippo Maria Visconti; por tanto, es probable que la medalla fuese ejecutada ese mismo año, o a lo más tarde al año siguiente, pues tiene el título de "Capitaneus Armigerorum" (cfr. De Lorenzi, op. cit., p. 32).

En el reverso está representado el marqués a caballo y junto a él un girasol, símbolo de amor por las cosas elevadas (Tervarent, 1959), también es símbolo del sol que expresa fidelidad en el amor (v. Morales, op. cit., p. 170), y era motivo predilecto por Ludovico (cfr. Degenhart, 1972, p. 197). Junto a ambos está representado un sol, *símbolo de lo inmutable y de la realidad de las cosas; expresa la inmortalidad, la inteligencia cósmica y es elemento fundamental en el universo* (v. Morales, op. cit., p. 308). De Lorenzi (op. cit., p. 32) señala que, según Toesca (1977), la flor representada es más precisamente la caléndula que aparece como motivo decorativo también en los frescos del Palacio Ducal.

En el anverso aparece representado un magnífico retrato del marqués; las letras que lo acompañan, dividen en dos la composición, al igual que ocurre en otros anversos ejecutados por Pisanello (cfr. medallas de Gianfrancesco I Gonzaga, Domenico Novello Malatesta o Lionello d'Este). Como indica De Lorenzi (ibíd. p. 32), gracias a esta medalla y a otra anónima de algún año anterior (Hill, 1930), Degenhart (1972) ha reconocido la efigie de Ludovico en una miniatura por él atribuida a Pisanello, así como en las figuras de San Eustaquio (*Las visiones de San Eustaquio*) y de San Jorge (*La aparición de la Virgen*

a *San Antonio abad y San Jorge*). ambos cuadros en la National Gallery (Londres).

Sobre el reverso, la rítmica disposición en círculo de elementos redondos (sol, casco y flor), junto con la disposición de las formas y volúmenes del caballo y jinete, quedan organizados en una composición llena de dinamismo y armonía; las letras, que avienen la firma, a la izquierda, forman también parte activa de la composición.

El ejemplar del Museo Bargello (Florencia) conserva defectos en su superficie, producidos por una defectuosa fundición; sus cantos son delgados, y mantiene una pátina marrón negruzca, lo cual acentúa algunas formas del anverso; posee un brillo natural.

Por el contrario, la medalla del Museo Lázaro Galdiano de Madrid conserva una brillante pátina plateada, seguramente obtenida por la mezcla de plata y mercurio (v. Gaurico, *Sobre la escultura*, Madrid, 1989, p. 266). ³⁴

³⁴ véase también las páginas 155 y 156 de la presente tesis.



154. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. Anverso. (Detalle). Bronce.

1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



155. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. Reverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



156./157. MEDALLA DE LUDOVICO

III GONZAAGA. (Detalles).

Bronce. 1447. Museo Lázaro

Galdiano. Madrid.





158./159. MEDALLA DE LUDOVICO
III GONZAGA. (Detalles).
Bronce. 1447. Museo Lázaro
Galdiano. Madrid.





160. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. Reverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

MEDALLA DE

CECILIA GONZAGA



Anverso

161/162. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.



Reverso

CECILIA GONZAGA

(1425-1451) Monja profesa en 1444. Hija de Gianfrancesco I Gonzaga, primer marqués de Mantua.

A. Busto de perfil a la izquierda. Cabeza descubierta, con peinado hacia atrás, con moño sostenido por una cinta. Alrededor: CECILIA·VIRGO·FILIA·IOANNIS·FRANCISCI·PRIMI·MARCHIONIS·MANTVE

R. Figura femenina casi desnuda, sentada en una roca. Apoya una mano sobre la cabeza de un unicornio echado a sus pies. En lo alto, la luna creciente, y al fondo paisaje montañoso. A la derecha hay una especie de lápida con la inscripción en siete líneas: OPVS / PISAN / I·PICT / ORIS· / ·M· / CCCC / XLVII

Ø 85 mm. Bronce. 1447. 3,1 - 7,1 197 gr.

La medalla fechada en 1447, contemporáneamente a la de su hermano Ludovico III, retrata a Cecilia Gonzaga con hábitos seculares, a pesar de haber ingresado en convento tres años antes.

En el anverso está representado el único retrato femenino conocido, modelado por Pisanello para una medalla. Son escasas las representaciones, por parte de medallistas italianos de los siglos XV y XVI, donde figuran retratos femeninos; en su mayoría, son conmemorativas de un matrimonio y generalmente aparece el esposo; sin embargo, en ellas podemos conocer y examinar algunos aspectos de la mujer retratada, como la indumentaria, las formas del tocado, del peinado, los complementos o el vestido (visibles en esta medalla de Cecilia Gonzaga). ³⁵

En el reverso, conforme apunta J. de Foville (op. cit., p. 38), la composición simboliza las cualidades morales e intelectuales de la joven; en la leyenda, el unicornio representaría el símbolo de la pureza, y la cabra el símbolo del saber, y Pisanello une aquí los dos conceptos en uno: *es la variante de la imagen tradicional de una joven con el unicornio; el unicornio, se decía, no encuentra más asilo que junto a una virgen, y es alegoría de la pureza.*

Morales (1984) (op. cit., p. 326) define el unicornio como *símbolo de la virginidad y de la*

³⁵ cfr. ALVAREZ OSEGRIO, *Retratos femeninos en las medallas de los siglos XV y XVI, conservadas en Museo arqueológico Nacional*, C. Bermejo, Impresor, Madrid, 1947, pp. 3, ss.),

religión ... Según la tradición, solamente una doncella podía cazar el unicornio. Por ello el signo Virgo del Zodíaco aparece en algunas medallas con una joven abrazando a un unicornio; y la cabra debido a su ligereza es símbolo de libertad ... Y para los griegos la claridad (ibíd., p. 80).

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid tiene en su haber un ejemplar, en bronce, de esta medalla; su estado de conservación es bueno, aunque los detalles no se aprecian con claridad. Posee cantos con poco espesor; la superficie tiene el granulado característico y una falta de definición propias de la fundición a la arena (se aprecia, por ejemplo, en las letras, sobre el reverso, de la inscripción de la lápida unos bordes poco perfilados y redondeados); se distingue el lugar de colocación de los dos canales de entrada del bronce, ambos en la parte baja de la medalla y cercanos a los vértices del vestido de la retratada. Sobre el anverso aparecen dos fisuras, situadas a ambos lados del retrato, producidas al entrar el metal fundido y haberse enfriado rápidamente al contacto con la superficie de la arena en este lateral; sin embargo, en el reverso no se aprecia el defecto pues el metal, seguramente, enfrió más lentamente. También se observa en el anverso, siguiendo un eje vertical y en el centro del retrato.

una irregularidad en línea, consecuencia del desprendimiento y arrastre de la arena al ascender el metal fundido (el rastro que permanece es la unión de la tierra -posiblemente bentonita- y del bronce). Por otro lado, la medalla ha sido muy levemente repasada: tan sólo en el anverso se aprecian, sobre el cabello, ligeros retoques con el cincel. La medalla mantiene una pátina natural, adquirida con el paso del tiempo.

El Museo Lázaro Galdiano de Madrid tiene en su colección un uniface de esta medalla, con la representación del anverso, en buen estado de conservación.



163./164. MEDALLA DE CECILIA
GONZAGA. Reverso. (Detalles).
Bronce. 1447. Museo
Arqueológico Nacional. Madrid.





165. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. Reverso. (Detalle).

Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.



166/167. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. (Detalles). Bronce. 1447. Museo Arqueol. Nacional. Madrid.



168. CABRA. Dibujo de Pisanello. The Devonshire Collections, Chatsworth.

97X125 mm. Ilustración tomada de Jones (op. cit., p. 23).

MEDALLA DE
BELLOTO CUMANO

Las imágenes, para el anverso y reverso, de esta medalla han sido tomadas de FOSSI
TODOROW. *L'Italia dalle origini a Pisanello*, Fratelli Fabbri, Milano. 1970, figs. 176-177.



169. MEDALLA DE BELLOTO CUMANO. Anverso. Bronce. 1447. Musei Civici del Castello. Milán.



170. MEDALLA DE BELLOTO CUMANO. Reverso. Bronce. 1447. Musei Civici del Castello. Milán.

fecha inscrita sobre el reverso de la medalla

BELLOTO CUMANO

Joven perteneciente a la noble familia paduana de los conde Cumano en 1447.

A. Busto a la izquierda con sombrero. Alrededor:
· BELLOTVS · CUMANVS ·

R. Figura de una comadreja de perfil a la izquierda. Sobre esta la fecha en tres líneas: ·M· /
CCCC / XL VII. Alrededor: OPVS (roseta) PISANI
(roseta) PICTORIS.

Ø 60 mm. Bronce. 1447.

Pisanello trabajó en la corte de Mantua en la fecha inscrita sobre el reverso de la medalla, la cual porta el año de 1447. al igual que la pieza con la efigie de Cecilia Gonzaga

Cabe pensar que el animal representado en el reverso es un armíño, pero es más factible creer que se trate de una comadreja, pues en habla napolitana, el nombre *bellotula* significa dicho animal, lo cual sería una alusión al nombre del joven Belloto ³⁶.

La medalla de Belloto Cumano es de gran simplicidad plástica; sobre el anverso, Pisanello ha modelado un sencillo retrato; el nombre del personaje rodea el busto a izquierda y derecha; cada una de las partes que componen el retrato (sombrero, cabello, vestido, etc.) pueden sintetizarse en formas geométricas simples y todas ellas poseen calidades superficiales bien diferenciadas aunque su conjunto es muestra de unidad.

Por su parte, el diseño del reverso es de gran sencillez dado, no solamente, el escaso número de elementos que forman la composición, sino también por el sencillo esquema estructural que los integra, establecido por un eje horizontal central (representado por la comadreja), y que forma la base de un triángulo que engloba los números con la fecha de realización de la medalla; por su parte la firma de Pisanello encierra y rodea toda la composición.

³⁶ v. Aloiss Heiss (1970) (op. cit., p. 28).

MEDALLA DE
PIER CANDIDO DECEMBRIO

Las imágenes, para el anverso y reverso, de esta medalla han sido tomadas de FOSSI
TODOROW, *L'Italia dalle origini a Pisanello*, Fratelli Fabbri, Milán, 1970), figs. 178-179.



Anverso

171/172. MEDALLA DE PIER CANDIDO DECEMBRIO. Bronce. 1447-48. Museo Cristiano. Brescia.



Reverso

PIER CANDIDO DECEMBRIO

(1399-1477) Humanista. Secretario de Filippo Maria Visconti.

A. Busto de perfil a la derecha, con sombrero.
Alrededor: ·P·CANDIDVS (roseta) STVDIORVM·HVM/
ANITATIS (roseta) DECVS (roseta).

R. Sobre un relieve rocoso, un libro abierto.
Alrededor: ·OPVS· ·PISANI·PICTORIS· En el libro se
lee la inscripción: LIBE/R SV/M.

Ø 80 mm. Bronce. 1447 - 48.

Como apunta Chiarelli (op. cit., p. 84), la datación y procedencia de la medalla se conocen a través de una carta que proviene de Lionello d'Este en el año 1448. Según este autor, Lionello hizo llegar al humanista Pier Candido Decembrio, secretario de Filippo Maria Visconti, la medalla (en Agosto de 1448), la cual fue encargada hacer, en su

honor, a Pisanello. En la carta de acompañamiento precisa: *tandem evellimus a manibus Pisani pictoris numisma vultus tui* Chiarelli señala que, en Octubre del año anterior, Decembrio había presentado al príncipe estense una biografía de Filippo Maria Visconti (muerto el 13 de Agosto), del cual había sido secretario, donde describiendo la figura del difunto duque, habla del retrato, probablemente, como indica nuestro estudioso, la medalla hecha por Pisanello: *cuius effigiem, quamquam a nullo depingi vellet, Pisanus ille insignis artifex miro ingenio spiranti parilem effinxit* (ibid., p. 84).

De nuevo la simplicidad en la estructura y en las formas modeladas se evidencian en esta medalla.

Su anverso es un sencillo retrato, acompañado de la identificación del retratado, todo ello bajo un esquema estructural en círculos concéntricos; las letras se unifican con el retratado siguiendo dicho esquema circular.

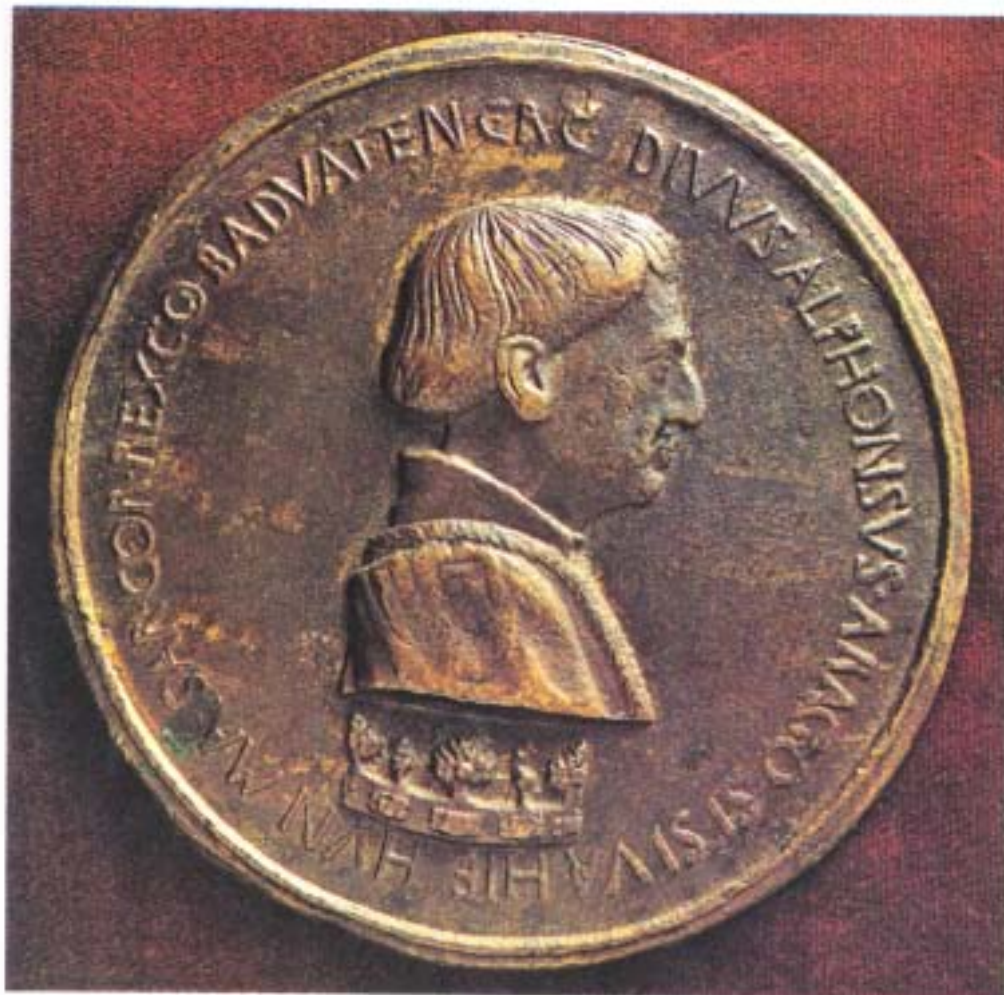
Sobre el reverso, una forma rectangular es presentada a través de un libro abierto, y unida a la estructura circular, que alrededor del mismo componen las letras de la firma, denotan una sencilla composición.



173. MEDALLA DE PIER CANDIDO DECEMBRIO. Anverso. Bronce. 1447-48. Ilustración tomada de Chiarelli (op. cit., p. 72).

MEDALLA DE
ALFONSO V D'ARAGONA

Las imágenes que ilustran el anverso y reverso de esta medalla han sido tomadas de Chiarelli (op. cit., p. 76).



174/175. MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Bronce. 1449. Museo Naz. del Bargello. Florencia.



ALFONSO V D' ARAGONA

(1396-1458) Rey de Nápoles y de Sicilia, de Nápoles por el 1442.

A. Busto de perfil a la derecha. Abajo la corona. Alrededor: DIVVS·ALPHONSVS·ARAGO·SI·SI·VA·HIE·HVN·MA·SAR·COR·REX·CO·BA·DV·AT·ET·N·C·R·C·

R. Cazador desnudo en acto de lanzarse, armado con puñal, sobre el dorso de un jabalí, que huye mordido por un perro. Otro perro se adivina detrás del jabalí. En el fondo paisaje rocoso. Arriba: ·VENATOR·/·INTREPIDVS· Abajo: OPVS·PISANI·PICTORIS

Ø 105 mm. Bronce. 1449. 2,6 - 10,8 349,5 gr.

Señala De Lorenzi (op. cit., pp. 33-37) que, a finales de 1448 Pisanello marchó a Nápoles a la corte de Alfonso de Aragón, proyectando para él, como testimonian algunos dibujos, diversas medallas (realizando al menos tres). Añade nuestra autora que, esta medalla es datable en base a un dibujo

preparatorio (Fossi Todorow, 1966) en 1449, y tiene una descripción compleja que puede ser leída del siguiente modo: *Divus Alphosus Aragoniae Siciliae Valentiae Hierosolimae Hungariae. Maioricaum Sardiniae Corsicae Rex Come Barcironae Dux Athenarum et Neopatriae Comes Rosciglionis Ceritaniae.*

La acción del reverso representa el valor del monarca: muestra a Alfonso, conocido amante de la caza, como *Venator Intrepidus*: la escena de la muerte del jabalí, según apunta nuestra estudiosa, deriva de un sarcófago antiguo de Adone (Mantua, Palacio Ducal) el cual Pisanello copió en un dibujo con algunas variantes (Fossi Todorow, 1966) y fue retomado aquí con ciertas modificaciones: a este respecto, De Lorenzi (ibíd., p. 36) señala que, las predilecciones clasicistas de Alfonso, que pudieron haber influido sobre las medallas de Pisanello, son puestas en evidencia por Hersey (1973) y por Pane (1975, pp. 123-134).

Otros dibujos de Pisanello, como un jabalí de perfil a la izquierda y un retrato del rey, tomados por Fossi Todorow (1966), se refieren a esta medalla.

Sobre el anverso, Pisanello construye un sencillo esquema compositivo: las letras rodean en círculo al retratado, y éste, junto con la corona situada bajo él, pueden ser inscritos bajo una forma rectangular.

La composición del reverso posee un marcado carácter dinámico: la oblicuidad de sus formas, el ritmo que éstas originan en su disposición sobre el plano, la superposición de las mismas, creando planos de proximidad y lejanía, o los vectores direccionales que generan dichos elementos icónicos, son algunos de los mecanismos generadores dinámicos; por otro lado, el contraste de tamaño entre los elementos que integran la composición junto con las diferenciadas calidades texturales modeladas sobre la piel del jabalí, la del cuerpo del cazador, del perro o la del paisaje rocoso del fondo, refuerzan dicho efecto dinámico.

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid posee un ejemplar de esta medalla; su estado de conservación es óptimo, y los detalles se aprecian con claridad, manteniendo una pátina uniforme de color marrón.

Por su parte, el Museo Nazionale del Bargello alberga otro ejemplar de esta medalla: sus cantos son de escaso espesor (2.6 mm. para este modelo), lo cual denota una cuidada fundición: su estado de conservación es bueno, e igualmente, los detalles del anverso y reverso se distinguen con claridad (sobre el reverso, la representación de la piel del jabalí mantiene una óptima definición).



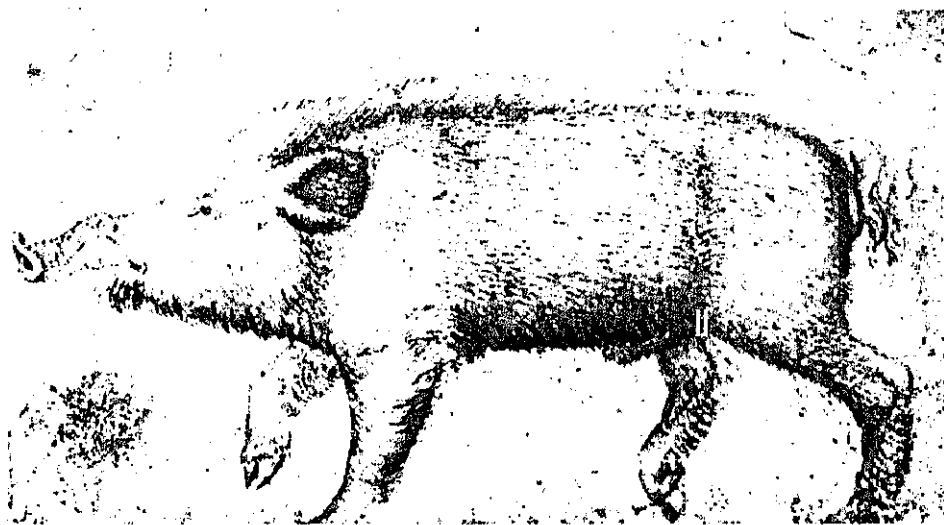
176. CAZA DEL JABALI. Sarcófago de Adone (detalle). Arte romano, siglo II d. C., Mantua, Palacio Ducal.



177. ESCENA DE LA CAZA DEL JABALI DEL SARCOFAGO DE ADONE. Punta de plata, pluma y tinta marrón sobre pergamino. 1358. 189x118 mm. Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ. Berlín. (Proviene de la colección Legrand, Chennevières).



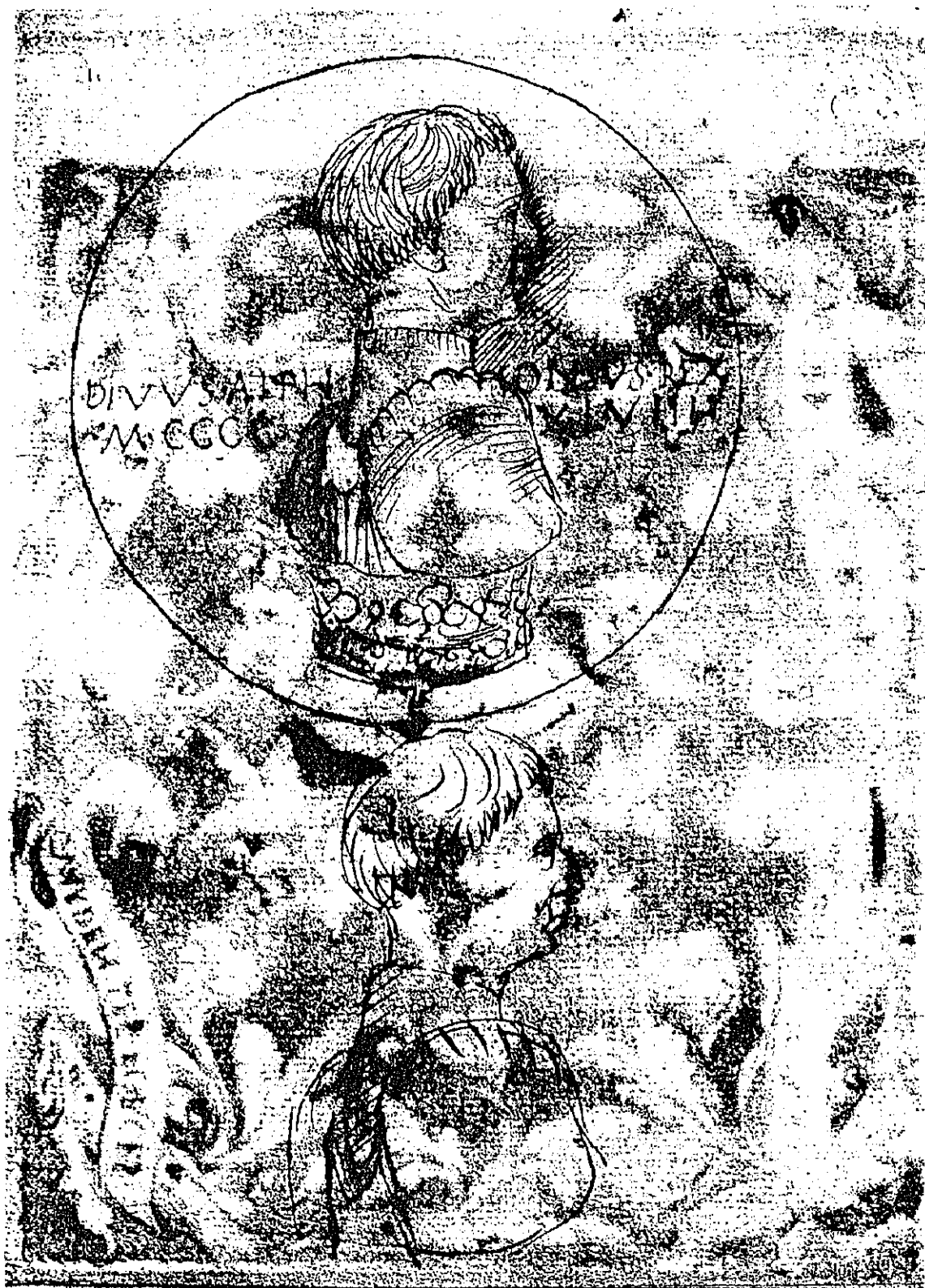
178. MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Reverso (Detalle). Bronce. 1449. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.



179. JABALI. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Lápiz y pluma sobre papel. 1430-40?.

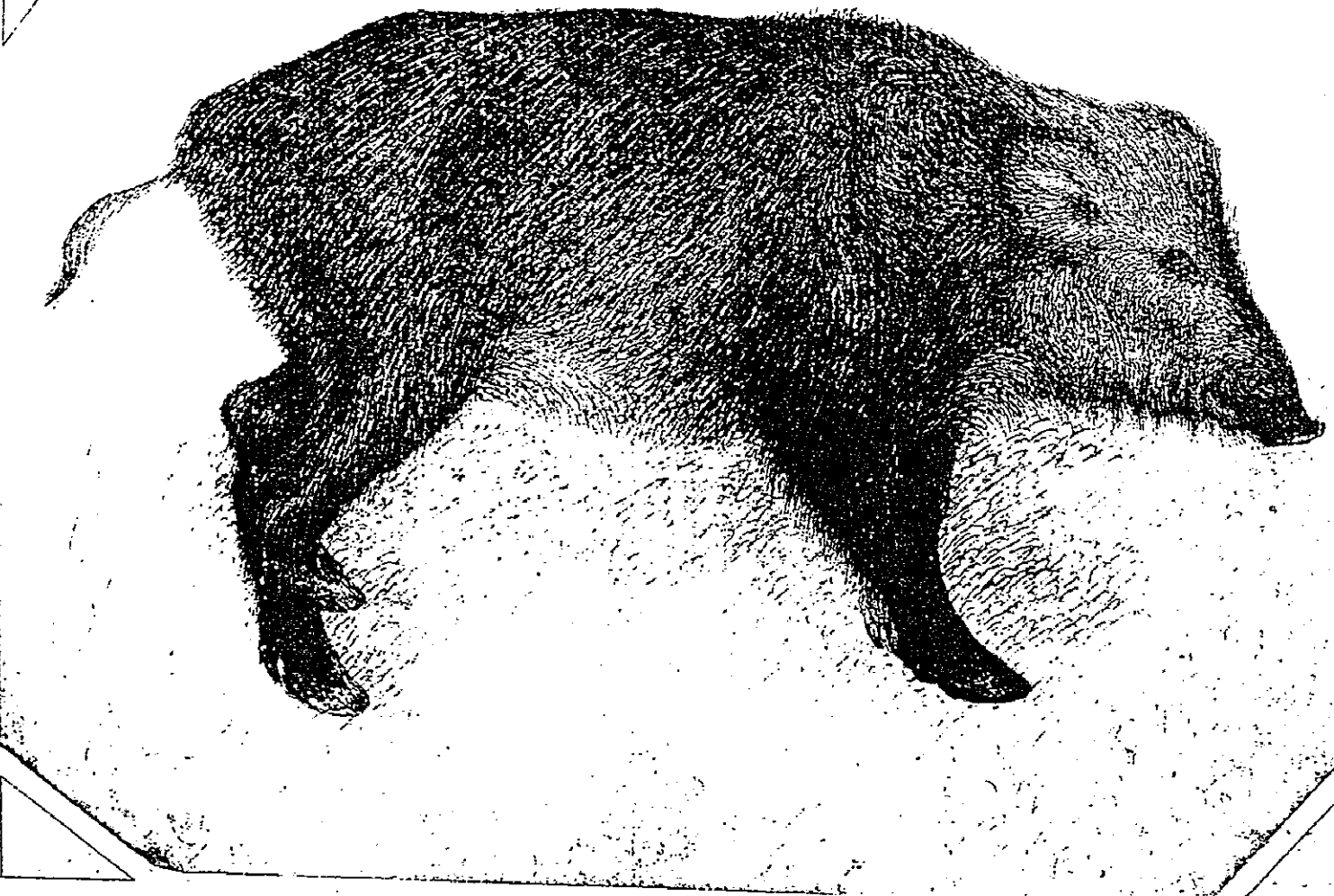
N. PD. 124-1961. 97X16,7 mm.

ABAJO A LA IZQUIERDA, LA INSCRIPCION: "F. J. P.".
GENERALMENTE REFERIDO AL REVERSO DE LA MEDALLA DE
ALFONSO V D'ARAGONA.



180. ESTUDIO PARA EL "VENATOR INTREPIDUS", Lápiz y pluma sobre papel. 1449.

Louvre, Vallardi, 2306, fol. 61.



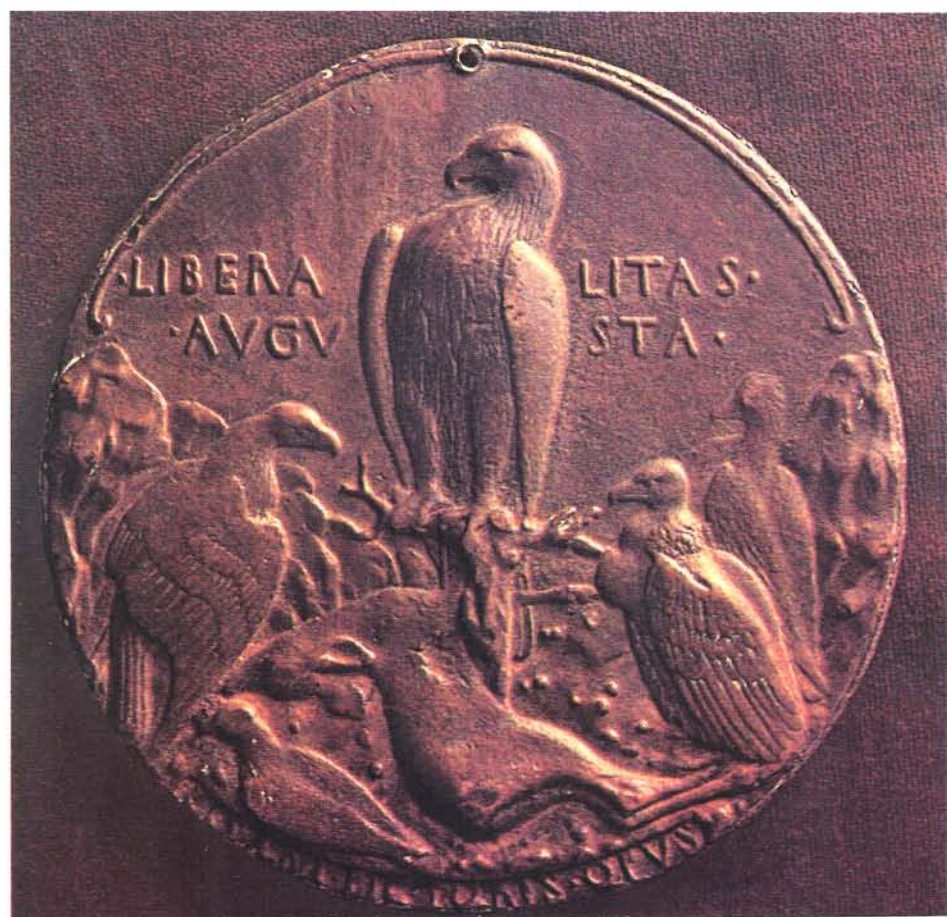
181. JABALI. Lápiz y pluma sobre papel. 1430-402. Louvre, Vallardi, 2417, fol.210.

MEDALLA DE

ALFONSO V D'ARAGONA



182/183. MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Bronce. 1449. Ilustr. tomada de Chiarelli (p.75).



ALFONSO V D' ARAGONA

(1396-1458) Rey de Nápoles y de Sicilia, de Nápoles por el 1442.

A. Busto a la derecha del rey, entre el yelmo y la corona, sobre y bajo esta última la fecha: ·M·/·C·C·C·C·/XLVIII; Arriba: ·DIVVS·ALPHONSVS·REX· Abajo: ·TRIVMPHATOR·ET·/·PACIFICVS·

R. Un águila en el nido entre cuatro pequeñas águilas; abajo una cabra presa; a ambos lados del águila la inscripción: ·LIBERA LITAS·/·AVGV STA· Abajo: PISANI·PICTORIS·OPVS

Ø 110 mm. Bronce. 1449. 3 - 11,4 427 gr.

Pisanello representa, en las medallas de Alfonso V, al monarca que supo mantener una paz gloriosa, siendo evocado como un rey magnánimo; era también sabido su amor por las Ciencias y las Bellas Artes: como cita Heiss (op. cit., p. 31), a la edad de

cincuenta años estudió las artes liberales, y prefirió el nombre de Sabio al de guerrero o conquistador.

Las inscripciones de las medallas de Alfonso V están basadas en un decreto, fechado el 15 de Mayo de 1444, que cita el nombre del rey y comienza así: *Alfonsus Dei gratia rex Aragonum, Siciliae citra et ultra pharum. Valenciae. Hierusalem. Hungariae. Maioricarum. Sardiniae et Corsicae, Comes Barcinonae, Dux Athenarum et Neopatriae, ac etiam Comes Rossilionis et Ceritaniae.* (ibíd., Heiss, p. 31).

La medalla *Liberalitas Augusta* es, de las modeladas por Pisanello, la de mayores dimensiones: así, el ejemplar del Museo Bargello tiene un diámetro de 110 mm., al igual que el del Museo Británico³⁷; por su parte, el ejemplar del Museo Arqueológico Nacional de Madrid posee 108 mm.

Sobre el anverso de esta medalla aparece retratado el monarca y, a cada lado, siguiendo un eje horizontal un casco y una corona; dicha horizontalidad se ve apoyada por las letras de la

³⁷ v. Jones (op. cit., p. 179).

parte inferior del anverso, mientras las de la parte superior rompen dicho esquema siguiendo la forma curva de la medalla. La disposición de las formas sobre dicho espacio redondo, generan un ritmo y una armonía, toda vez que una estabilidad plástica. Por otro lado, los distintos tratamientos superficiales y las diversas tipologías formales empleados para representar dichas figuras (sobre el casco, la corona, el cabello del monarca, el traje, el cuello de éste, etc.), dan variedad a la composición.

El reverso de esta medalla hace alusión a la Ciencia y Liberalidad del monarca. La composición queda dividida en dos partes iguales según una línea horizontal central: en la parte inferior, cuatro crias de águila y una cabra muerta, en un paisaje rocoso, llenan el espacio; en contraste, un amplio espacio vacío en la parte superior es cubierto por un águila, cuyo vector direccional es vertical, y por la horizontalidad de las letras.

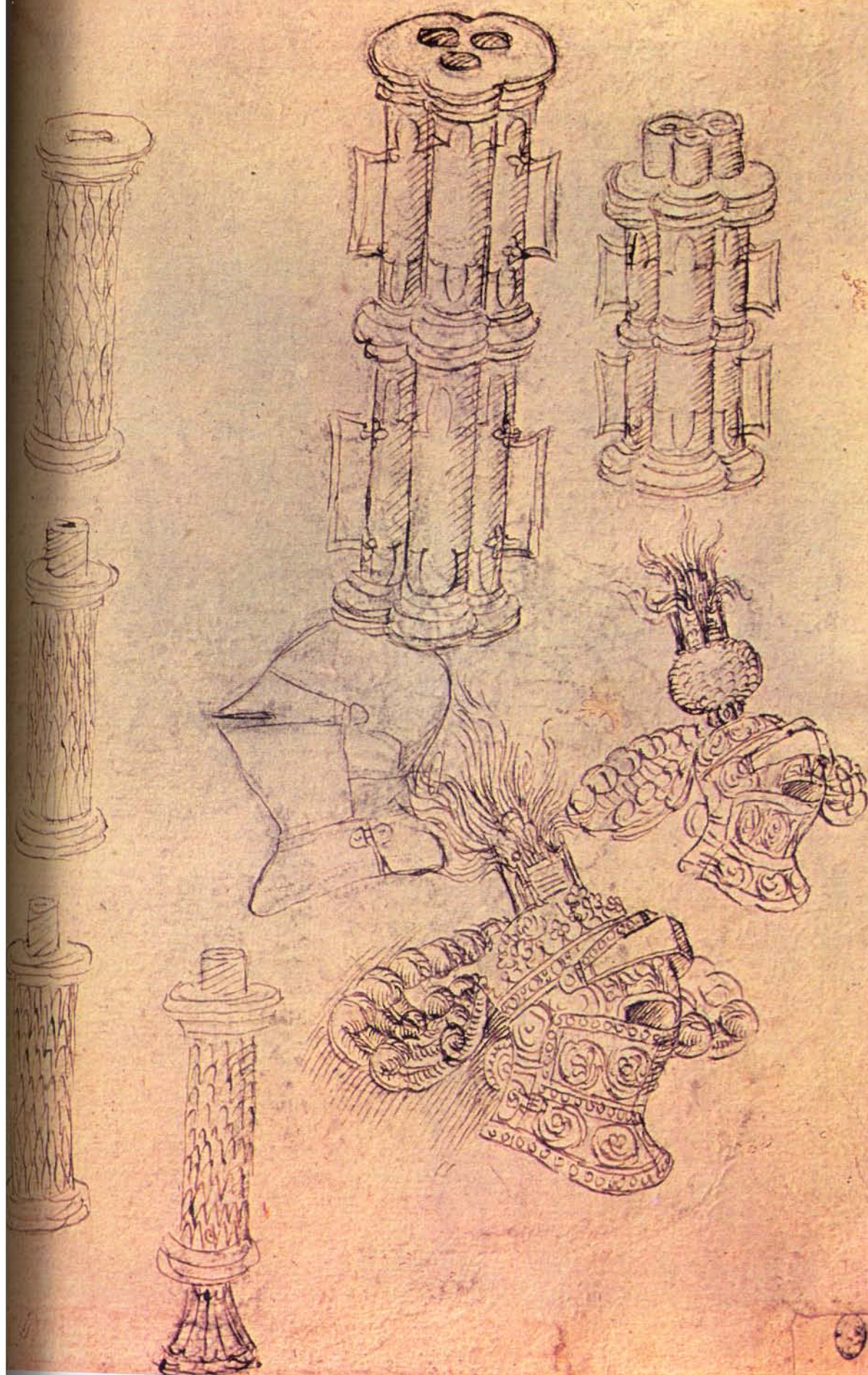
Pisanello llevó a cabo numerosos dibujos preparatorios para la confección de las medallas de Alfonso V. El Códice Vallardi recoge gran parte de ellos; uno de sus diseños (fol. 61, n. 2307) es una variante para esta medalla: un busto del rey, a la izquierda, con coraza y armadura, porta sobre su

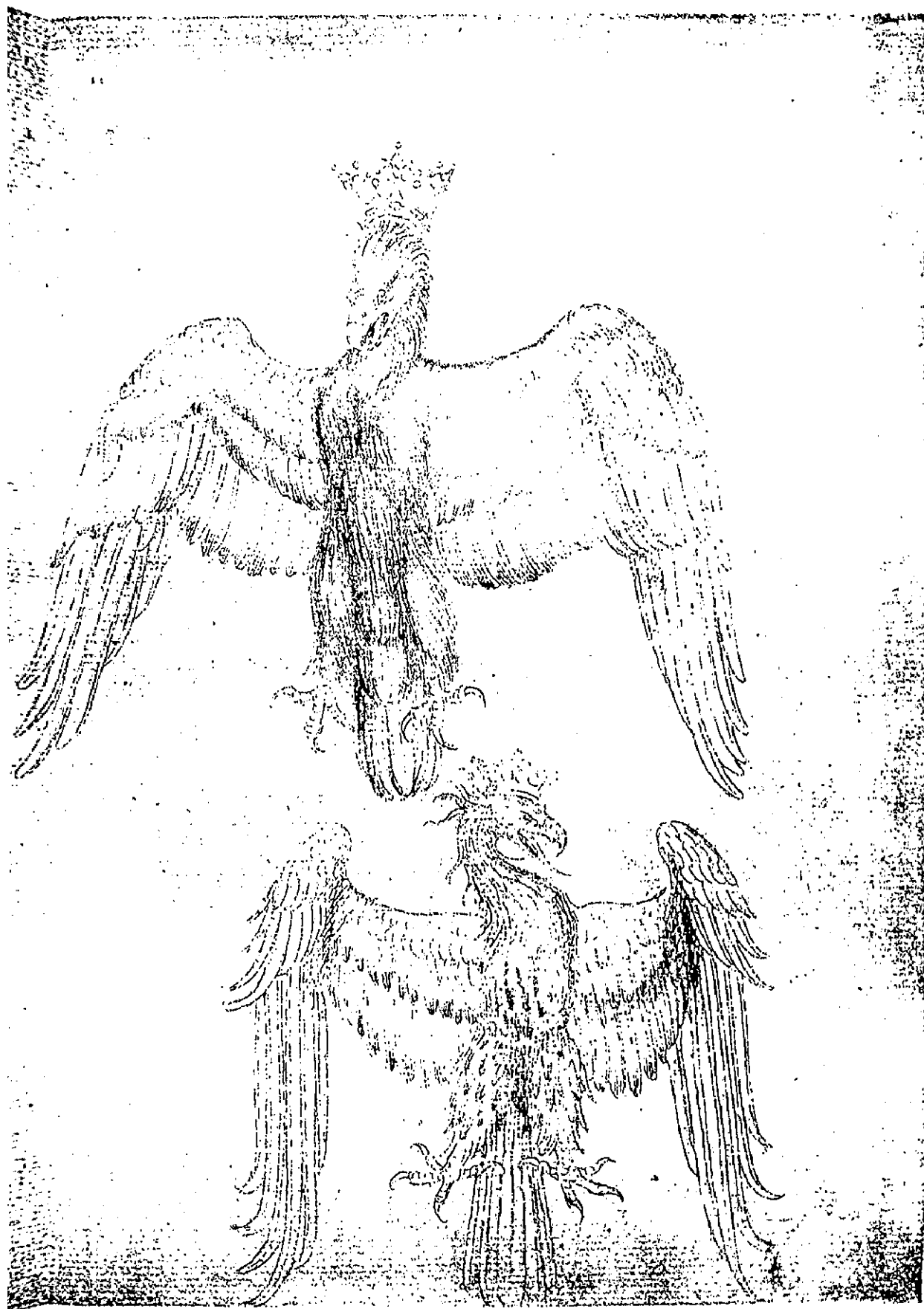
hombro la cabeza de un niño con tres caras de frente, igual al reverso de una de las medallas de Lionello d'Este; delante del busto, una corona real, y bajo ésta, la fecha M.CCCC.XLVIII (en la medalla, parte de la fecha, M.CCCC, aparece encima de la corona, y el resto, XLVIII, debajo de ésta); el casco, a la derecha del retrato, tiene la misma forma que en la medalla pero su decoración es diferente: el murciélago y el grifo que aparecen en el dibujo, símbolos de las armas de Aragón, son sustituidos en la medalla por un libro entreabierto, sobre el que se lee *VIR SAPIENS DOMINABITUR ASTRIS* (cfr. Heiss, op. cit., p. 33).

Otros dibujos, atribuidos a Pisanello, representando al monarca, las armas de Aragón con dos grifos, o sus atributos, fueron diseñados para modelar esta serie de medallas.

184. ARMAS DE FUEGO. TRES YELMOS. Pluma y trazos de lápiz sobre papel. 28x20,7 cm. Louvre, Vallardi (N. 2295 r.).

185. ESTUDIOS DE AGUILAS. Lápiz y pluma sobre papel. Louvre, Vallardi (N. 2485 fol. 258).







186. ESTUDIO PARA LA MEDALLA *LIBERALITAS AVGUSTA*. Lápiz y pluma sobre papel. 109X143 mm.,
Louvre, Vallardi (N. 2307, fol. 61).

El ejemplar de esta medalla, conservado en el Museo Bargello, mantiene un aspecto irregular, debido, probablemente, a una defectuosa fundición ejecutada a la cera perdida; la superficie se muestra difuminada, y el espesor de los cantos conserva un desigual grosor; el color de la pátina es marrón.

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid posee otro ejemplar de esta medalla en plata, metal escasamente empleado por Pisanello para fundir sus medallas, cuyo diámetro es de 108 milímetros, y su peso de 442 gramos; está muy bien conservado y ha sido modernamente reproducido ³⁸. Como cita Heiss (1881) (op. cit., p. 30), en una nota a pie de página, la inscripción sobre el casco no es visible, más que sobre este ejemplar, admirablemente cincelado; sin embargo, aunque la ejecución de este trabajo es notable, no es propia de la mano de Pisanello. No olvidemos que Pisanello modelaba y no grababa.

³⁸ cfr. ALVAREZ-OSSORIO, F., *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1950, pp. 15-16.



187. MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Anverso (Detalle). Plata.

1449. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.



188. MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Reverso (Detalle). Plata. 1449.

Museo Arqueológico Nacional. Madrid.

MEDALLA DE
ALFONSO V D'ARAGONA





Anverso.

189/190. MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Bronce. 1449. Ilustr. tomada de Chiarelli (p.77).



Reverso.

ALFONSO V D' ARAGONA

(1396-1458) Rey de Nápoles y de Sicilia, de Nápoles por el 1442.

A. Busto de perfil a la derecha. Abajo la corona. Arriba, al centro y abajo: ·DIVVS·ALP
HONSVS·AR / AGONIAE· VTRIVS Q / VE·SICI LIAE· VAL /
ENCI / AE·HIE· ·HVN·MAIO·SAR·COR·REX·CO·BA·DV·AT·ET·
NEO·AC·C O·RO·ET·C·

R. Un genio alado sobre un carro triunfal que es arrastrado por dos pares de caballos, hacia la derecha, y tras los caballos dos personajes, todo ello sobre un terreno rocoso. Arriba: ·FORTITVDO· /
·MEA·ET·LAVS·MEA· / DOMINVS·ET·FACTVS / ·EST·MICHİ·
IN·SALVTEM·

Ø 108 mm. Bronce. 1449. 2,5 - 8 338.5 gr.

Sobre el reverso de esta medalla, Pisanello representa el triunfo de Alfonso V ante sus enemigos con la ayuda del Señor. Heiss (op. cit., pp. 31-35), señala que las fiestas en honor a Alfonso V, a su

entrada solemne en Nápoles, el 26 de Febrero de 1443, duraron varios días y fueron imitación de los antiguos triunfos romanos: concedió una amnistía general a todos los que habían combatido (incluidos sus enemigos), advirtiéndose así su grandeza, valor y generosidad.

Alcaide (1983) ³⁹ indica que: *La fiesta como sublimación de un espectáculo de representación establece una metamorfosis de la realidad. Surgida como conmemoración de un acontecimiento de la Historia, establece una superación de ésta al materializar una serie de ritos e imágenes ideales e imposibles. Añade que, estos acontecimientos eran siempre excepcionales y efímeros y surgen para la conmemoración del príncipe, noble o eclesiástico. Ello supone la elevación a la categoría de mito de valor de la Historia* (ibíd., p. 111); se justifica pues la valoración de lo realizado o acontecido por dicho personaje. En opinión de nuestro estudioso, supone la exaltación de la virtud desde *fuentes literarias del cortejo triunfal romano*. Señala también que, a la entrada de Alfonso V en Nápoles en 1443 sobre un carro con un trono dorado (como lo representa Pisanello) al que acompañaba un carro de

³⁹ ALCALDE, *El Renacimiento*, Itsmo, Madrid, 1983, pp. 110, ss.

la Fortuna y de las Virtudes, exalta no sólo a los héroes del presente para su propia conmemoración, sino también para recordar y rememorar a los héroes del pasado romano. Las entradas triunfales de los reyes convierten a la ciudad no solamente en *real* sino también en *triumfal* y cambian su semblante por una escenografía ideal (ibíd., p. 111).

Sobre el anverso de esta medalla, nuevamente está representado un busto del monarca. Dos grandes bloques rectangulares y cruzados definen la composición: así, en uno, la ubicación de las letras a cada lado del retratado conforman una estructura rectangular siguiendo un eje horizontal, sobre el que sobresale la cabeza del monarca, asociada a un vector vertical (que compone el otro esquema rectangular); la base de éste es la corona. El resto del texto, junto con la corona, están dispuestos alrededor de la medalla; de este modo, la organización del espacio queda compuesta de forma equilibrada.

Sobre el reverso, tres bloques horizontales componen el espacio del plano: En primer lugar, arriba, la superficie queda determinada por las cuatro filas de letras de la inscripción. En el centro, está representada la escena del carro, que dirige un genio alado, tirado por caballos y al que

acompañan dos personajes; ésta es sumamente dinámica; apoyada por la naturaleza rítmica de la acción, sigue un vector direccional con claro sentido hacia la derecha, contrarrestado por el sentido a la izquierda que porta un único personaje; el ritmo de la acción es sostenido por el cadencioso juego representado en las patas de los caballos o en el reiterado compás que portan los radios de las ruedas del carro o por la repetición de ciertos motivos decorativos en éste. Por último, abajo está representado un paisaje rocoso cuyo amplio espacio contrasta, en calidad superficial, con el resto del reverso.

Chiarelli (op. cit., p. 101) apunta que, existen también ejemplares firmados sobre el reverso, abajo: OPVS·PISANI·PICTO/RIS, generalmente fuera del catálogo de sus reproducciones y consideradas copias posteriores.

El Museo Nazionale del Bargello tiene un ejemplar de esta medalla; fundido en bronce, posiblemente a la cera perdida, presenta una superficie poco nítida y algo defectuosa, debido a un granulado irregular. La medida en el grueso del canto de la medalla se muestra inconstante (más gruesa abajo que arriba), advirtiéndose el repasado con la lima.



191. ESTUDIO PARA LA MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Pluma y papel. 1448-49.

16,5X14,2 cm. Louvre. Vallardi (N. 2486).

ALFONSO V D' ARAGONA

La efigie de Alfonso V de Aragón está también representada sobre plaquetas, de escaso espesor, y con formas octagonales u ovaladas; están tomadas a partir del retrato del *Venator intrepidus*. ⁴⁰

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid posee dos ejemplares en bronce, de escaso tamaño (25 mm. de diámetro), con la efigie del monarca sobre el anverso, y una Victoria en carro tirado por cuatro caballos en el reverso. Alvarez-Ossorio (op. cit., p. 16) atribuye ambos ejemplares al Pisano.

⁴⁰ El Gabinete Dreyfus conserva una placa octagonal en bronce, alto 90 mm. y ancho 60 mm.. Por su parte, el Gabinete de Viena custodia una placa ovalada, en bronce, DD. 62-58. (cfr. Heiss (op. cit., pp. 31-32)).



192. ALFONSO V
D'ARAGONA. Plaqueta
octagonal (8,88 x 5,9
mm.). Representa al
rey de perfil a la
derecha, y con la
corona bajo él.
Inscrito: ALFO S REX.



193. ALFONSO V D'ARAGONA DE PERFIL.
Pluma y trazos de lápiz negro. 28X21,2
cm. Louvre, Vallardi (N. 2481 anv.).



194. ALFONSO V D'ARAGONA (Dos ejemplares). Bronce. 25 mm. de diámetro.

Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

MEDALLA DE

INIGO D'AVALOS



195. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. (Anv.). Bronce. 1449. Museo Naz. del Bargello. Florencia.



196. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. (Rev.). Bronce, 1449. Museo Naz. del Bargello, Florencia.

INIGO D' AVALOS

(m. 1484) Gran Chambelán de Nápoles en 1449.

A. Busto de perfil a la derecha con turbante y paño. Alrededor: DON·INIGO· ·DE·DAVALOS (ramita de olivo).

R. Una esfera representando un paisaje montañoso con bosques y dos ciudades, entre el mar y el cielo estrellado. Arriba, entre dos ramos de rosas, el escudo de los Avalos. Al pie de la esfera: (roseta) PER VVI SE FA (roseta). Alrededor: ·OPVS·PISANI· PICTORIS· (ramo de olivo).

Ø 78 mm. Bronce. 1449. 2,6 - 6,8 168 gr.

Señala De Lorenzi (op. cit., pp. 38-39) que. Don Iñigo de Avalos fue un gran dignatario español de la corte aragonesa llegado a Italia en 1435 al séquito de Alfonso V; añade que, fue nombrado en 1449 Gran Camerlengo del reino de Nápoles, y por su extensa

cultura literaria y musical fue considerado uno de los mayores promotores del Renacimiento humanístico en la Italia meridional.

Nuestra autora estima que el reverso con el paisaje montañoso, la floresta, las dos ciudades, el cielo estrellado y el mar fue quizás sugerido por la descripción homérica del escudo de Aquiles (cfr., Juren, 1975), como ya propuso en el Cinquecento Giuseppe Castiglione di Ancona (Hill, 1905); agrega (ibid., p. 39) que Ettinger (1969), en cambio, ve en ello una simple representación de la potencia de los Avalos. Por su parte, la inscripción "per vui se fa" recuerda, según Tervarent (1959), como Vulcano forjó a petición de Teti el escudo de Aquiles: como símil, hace Pisanello la medalla para el Gran Chambelán de Nápoles; De Lorenzi (ibid., p. 39) refiere que, según Middeldorf-Stiebral (1983), eso alude, sin embargo, al servicio prestado por los Avalos a su soberano.

El paisaje del reverso ha sido reconocido por distintos estudiosos (Hill, 1905, Paccagnini, 1972, Middeldorf-Stiebral, 1983) en un dibujo del Códice Vallardi, N. 2280 (De Lorenzi, op. cit., p. 39). Sin embargo, Fossi Todorow (1966) lo pone en duda; sugiere, podría tratarse de una derivación de Pisanello hacia Jacopo Bellini, ejecutada en el

periodo en que ambos pintores permanecieron en Ferrara (Chiarelli, op. cit., p. 105).

Sobre el anverso, Pisanello realiza un excelente retrato, con una gran pureza de línea en el dibujo de las formas, y simplicidad en la construcción de éstas; posee un esquema compositivo sencillo y ordenado, que ocupa toda la superficie del plano circular, con unos vectores direccionales claramente definidos por la horizontalidad del sombrero y la inclinación del turbante, que cae del primero y se adentra en la capa del retratado. Las letras, que conforman el nombre del personaje, constituyen parte de la composición y de dicho esquema estructural, siguiendo un semicírculo. Diversidad de calidades superficiales aparecen en el anverso: los tratamientos texturales en el modelado de los distintos tipos de paños, contrastan plásticamente con el rostro del personaje y con la parte visible de su sombrero, ambas de gran claridad de formas; igualmente contrastan en su compostura formal y de dibujo.

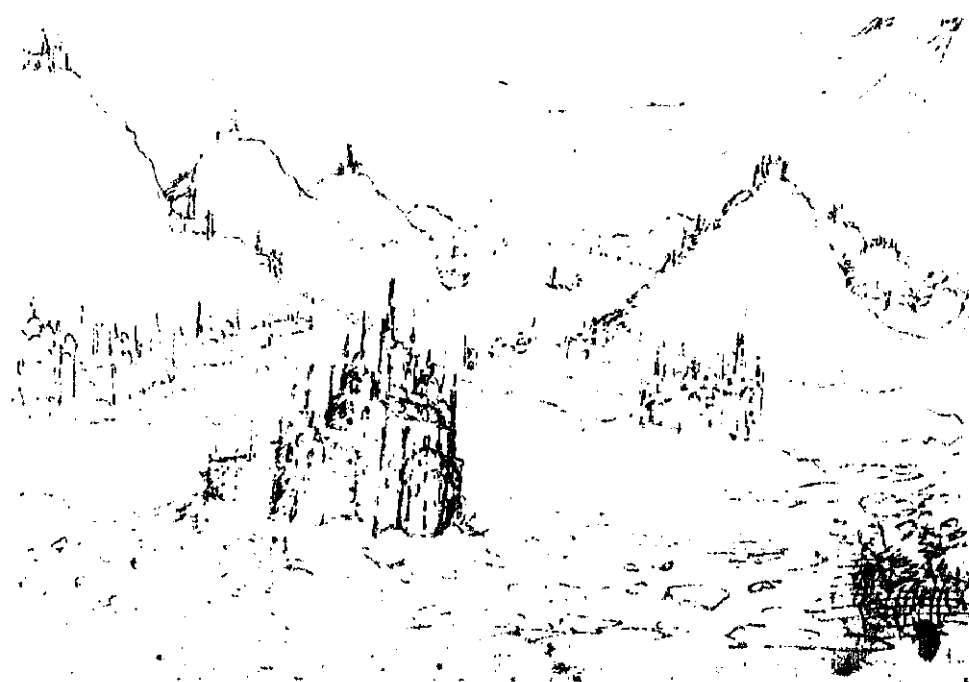
En el reverso, un sencillo esquema estructural ordena la composición en tres círculos concéntricos; forman éstos: la firma del artista junto con el escudo de los Avalos, la inscripción "per vui se fa".

y. en el centro. el paisaje diseñado por Pisanello. rico en diversidad de calidades texturales. superficiales. rítmicas y modulares. claramente diferenciado en tres zonas (cielo, tierra y mar).

El Museo Nazionale del Bargello posee un ejemplar en bronce de esta medalla en excelente estado de conservación. Sus formas se distinguen con gran claridad y detalle, y su relieve es escaso. Mantiene una uniforme pátina marrón, que sólo se ve alterada en el reverso sobre la parte redonda del paisaje, que se torna verdosa; esta última es menos brillante, posiblemente debido a la desaparición del barniz protector (¿goma laca?) que cubre toda la medalla, excepto esa zona. Sus cantos están levemente repasados y en ellos se aprecia la unión del modelo en cera de anverso y reverso, asimismo, se advierte en ellos donde se colocaron dos bebederos de entrada del bronce, por la parte baja de la medalla.

Contrastando con la medalla del Bargello, el Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid alberga otro modelo en bronce de esta medalla, con claras diferencias en su estado de conservación respecto al ejemplar del Museo italiano. Su diámetro es de 77,02 mm. (frente a 78 mm. en el Bargello), el espesor es de 4 - 8,15 mm., (en el modelo del

Bargelló es de 2.6 - 6.8 mm.); conserva un escaso detalle en las formas: probablemente, su defectuosa reproducción se deba a que fue efectuada a partir de un irregular modelo, de ahí también su menor tamaño. La medalla ha sido repasada y cincelada después de haber sido fundida (véanse las figuras 62, 63, 64 y 65); dichos retoques, como ya se ha mencionado, son impropios de la mano de Pisanello. El proceso de fundición llevado a cabo en esta pieza ha sido a la cera perdida, puesto que mantiene unas deformaciones en los cantos de la medalla, producidas al colocar los bebederos sobre el modelo de cera, más en particular a la altura de las letras "N" (en INIGO) y "O" (en DAVALOS), según se ve el anverso; en general, el canto conserva la marca del repaso con la lima. También, la pieza está algo deformada, posiblemente al haberse doblado el modelo en cera previo a la fundición. La superficie de la medalla tiene una brillante pátina marrón.



197. PAISAJE CON COLINAS Y CONSTRUCCIONES GÓTICAS. Papel rosado y tinta. 1441?. 19,5X26,6 cm. Louvre, Vallardi (N. 2280).

4.3.1. OTRAS MEDALLAS ATRIBUIDAS A PISANELLO

Además de las obras ya citadas, se enumeran seguidamente aquellas medallas específicamente mencionadas por fuentes (Vasari, Giovio, Basinio, Porcellio) como trabajos de Pisanello, pero sin ulteriores revisiones que nos permitan disponer de una secuencia cronológica, y de las cuales no conocemos, a pesar de todo, ningún ejemplar. Por otro lado, muchos de los retratos mencionados fueron pinturas y no medallas (cfr. Chiarelli, op. cit., pp. 107-109).

Siguientemente se enumeran varios ejemplos de medallas, supuestamente realizadas por Pisanello, de las cuales no hay ejemplos o son desconocidas ⁴¹ :

1. ALFONSO V con armadura. (Medalla mencionada por Paolo Giovio en carta a Cosimo de Medici), citada por Vasari, ed. Milanese, iii, p. II)

2. GIOVANNI AURISPA. (Medalla mencionada por Basinio de Parma; en poema de algo después de 1447; citada por VASARI, Vida: G. de Fabriano y el Pisanello.

3. BASINIO DE PARMA.

4. BRACCIO DA MONTONE. Medalla mencionada por Vasari. Probablemente confusión con medalla de Piccinino.

5. GIOVANNI CARACCIOLO, Gran Seneschal de Nápoles. Medalla mencionada por Vasari.

⁴¹ He tenido ocasión de consultar un pequeño ejemplar o estudio para medalla, que representa a Dante Alighieri (poeta florentino, nacido en 1265 y muerto en 1321), conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, carente de reverso, de 35 mm. de diámetro y en bronce (v. p. 401), donde aparece el busto del poeta a la derecha, con la cabeza cubierta con el típico gorro puntiagudo, cuya extremidad, doblada, cuelga por detrás de la cabeza y espalda; no tiene barba. (cfr. ALVAREZ-OSSORIO, F., *Catálogo de las Medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1950.

6. GIROLAMO CASTELLI ?. Medalla mencionada por Basinio.

7. BORSO D'ESTE. Existen dos dibujos, tal vez por Pisanello, en Códice Vallardi, fol. 66, N^o 2322 y 63 N^o 2314; HEISS, Niccoló, pp. 19-20.

8. ERCOLE D'ESTE. Medalla mencionada por Vasari.

9. CARLO GONZAGA. Medalla mencionada por Basinio.

10. GUARINO DE VERONA.

11. GIOVANNI VIII PALEOLOGO. Cruz soportada por dos manos. Medalla mencionada por Giovio.

12. CARLO MALATESTA. Medalla mencionada por Vasari. Posible confusión con Novello Malatesta.

13. SIGISMONDO MALATESTA E ISOTTA. Medalla mencionada por Giovio.

14. MARTIN V (Papa). Medalla mencionada por Giovio.

15. FILIPPO DE' MEDICI. Arzobispo de Pisa.
Mencionada por Vasari. La medalla existente es
de Bertoldo.

16. MOHAMMAD II. Medalla mencionada por Giovio.
Aparentemente la medalla con una figura
recortada sobre el reverso, copiado de la
medalla de Lionello d'Este.

17. GIANNANTONIO PANDONE (PORCELLIO). Medalla
mencionada por el propio Porcellio en *Laudem
Pisani Pictoris*. Venturi p. 62. También
mencionada por Basinio.

18. NICCOLO PICCININO. Con alto sombrero. En el
reverso caballo con armadura. Medalla mencionada
por Giovio.

19. (GIOVANNI ?) TOSCANELLA. Medalla mencionada
por Basinio.

20. GIANGALEAZZO VISCONTI. (Muerto en 1402).
Mencionada por Vasari.

Ciertas medallas atribuidas a Pisanello, y existentes en la actualidad, son obras posteriores al propio autor.

Las citas de otras medallas atribuidas a Pisanello dependen, tan sólo, de escritores ulteriores al medallista. Ejemplos de dichas medallas serían:

MEDALLA DE ALBERTI.

MEDALLA DE ALFONSO V D' ARAGONA.

MEDALLA DE DANTE.

MEDALLA DE NICCOLVÒ III D' ESTE.

MEDALLA DE COSIMO DE MEDICI.

MEDALLA DE TITO VESPASIANO STROZZI.

MEDALLA DE NICHOLAS V. (Un apunte para esta medalla en cuyo reverso aparece Atlas portando el Globo entre cruces, llaves y diadema, está en el Códice Vallardi, fol. 65, nº 2319.)

Como bibliografía esencial, en donde se citan y analizan otras medallas atribuidas a Pisanello, caben destacar los siguientes estudios ⁴² :

ARMAND, A., *Les Médailleurs italiens de quinzième et seizième siècles*, Arnaldo Forni, Bolonia, 1887, pp. 9-15.

CHIARELLI, R., *L'opera completa del Pisanello*, Rizzoli, Milán, 1972, p. 109.

HEISS, A., *Les Médailleurs de la Renaissance. Vittore Pisano*, reimpresión de la edición de París de 1881, Forni, Bolonia, 1970, pp. 37-44.

HILL, G. F., *Medals of the Renaissance*, British Museum, Londres, 1978.

⁴² Como anteriormente se mencionó, he examinado el pequeño ejemplar para estudio de medalla con la efigie de Dante, conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Por su parte, el presente tema es suficientemente amplio como para dedicarle un estudio detallado, no queriendo, así, profundizar más en él. En cualquier caso, las investigaciones referentes a estas obras desconocidas o atribuidas a Pisanello, están documentados a través de fuentes inciertas o, por lo menos, de escasa fiabilidad. En muchos casos, se remiten a estudios de un Pisanello aún no suficientemente estudiado, o con errores de base, como les ocurre a Armand (1887) y a Heiss (1881), en donde aún se le designa por el nombre de Vittore, y no por el de Antonio, que es el correcto.

De cualquier modo, en ninguno de los estudios realizados a este respecto se consideran los recursos plásticos y artísticos, con lo que, si tan sólo se limitan al estudio descriptivo e histórico de las medallas, éstos no son datos suficientes para poder determinar la autenticidad y la autoría de estas medallas por parte de Pisanello.

198. ESTUDIO PARA MEDALLA DE DANTE ALIGHIERI

Uniface. Bronce. 35 mm. de diámetro.



Ejemplar para estudio de medalla de Dante (poeta florentino muerto en 1321) y conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

No es seguro que sea obra de la mano de Pisanello. Se puede observar el detalle de la morfología de las letras que bordean la efigie del retratado, y que ésta difiere de la tipología

habitual empleada, en la confección de letras, por Pisanello en el resto de sus medallas conocidas.

También, los tipos de puntos entre palabra y palabra son diferentes del resto de sus medallas.

El modelado del retrato es más hosco que el habitualmente empleado en sus medallas, que es mas suave de formas y con menos espesor en las formas modeladas; aunque al tratarse de un boceto-estudio es probable que el artista no tuviera en consideración algunos de estos detalles.

CONCLUSIONES



a belleza de las medallas de Pisanello procede de la sinceridad de éste frente a su obra, y esta sinceridad es la esencia de su genio.

Su concepción de medalla y el estudio de la naturaleza establece en sus obras la idea de la emoción; el naturalismo de las mismas es parte del carácter de dicha emoción y su educación técnica y virtuosismo ayudan a determinar la idea de expresión.

El interés, la visión personal y la emoción frente a la medallas de Pisanello han motivado y dirigido el desarrollo de este trabajo.

Soy consciente de que existen muchos claros en la estructura del estudio y su línea de razonamiento, pero su objetivo no era agotar el tema sino abrir o mostrar un campo de estudio que pueda ser ampliado en posteriores investigaciones y ser cotejado con estudios comparativos.

Sin embargo, una de las tareas más importantes del presente trabajo ha sido reunir, reflexionar, argumentar, completar y defender, aquellas valoraciones previas tomadas como punto de partida; ideas que, sin precisión metodológica, surgían y hacían necesaria su organización y articulación para poder ser utilizadas en el entorno de la expresión, la comunicación y la imagen.

Ultimar la presente investigación con unas conclusiones de tipo formal, derivadas del estudio y análisis de la obra medallística de Pisanello, tan sólo deben aceptarse desde una visión personal, la propia experiencia y unos intereses individuales.

Así, las conclusiones que a continuación se enuncian, y que van vinculadas al desarrollo paralelo

de la investigación teórica preliminar, son propuestas personales e interpretación a unas necesidades expresivas y no un resumen con carácter definitorio; reflejan un modo particular de ver y entender la obra medallística de Pisanello.

Así pues, desde un punto de vista histórico-social podemos considerar que:

1. Pisanello renace la medalla como un humanista; partiendo del lenguaje del Gótico Internacional toma éste lo actualiza y renueva integrando nuevas propuestas e innovaciones; no pretende ampliar el lenguaje anterior sino enriquecerlo.

2. El espíritu del Renacimiento, en su esencia e individualismo, materializado en medalla, tuvo su auge con Pisanello.

3. La novedad en las medallas de Pisanello radica en estar despojadas de todo carácter monetario.

Por su parte, desde un punto de vista plástico-formal podemos estimar que:

1. Aunque Pisanello fue pintor, y así lo expresa firmando todas sus medallas, éstas, con la visión crítica de nuestro tiempo, deben ser consideradas como piezas auténticamente escultóricas, siendo partes fundamentales, para la ejecución de las mismas, el arte del dibujo y el arte del modelado.

2. El sentido práctico-matemático y de cálculo mental se aprendía y usaba a diario en el entorno de la gente del Quattrocento. La relación entre cálculo y arte es cotidiana y certera; el espectador culto miraba las obras de arte con las mismas aptitudes geométricas que los artistas y estaban capacitados para manifestar sus propias apreciaciones. Pisanello, fiel a su época, nos representa todo ello en sus medallas; en ellas podemos observar que, dentro del formato circular que poseen, cada una de ellas contiene unos rasgos estructurales que pueden ser reducidos a formas geométricas sencillas; es probable que ese sentido práctico y matemático que poseía y aprehendía la gente del siglo XV, así como la relación entre cálculo y arte, suscitara a nuestro artista para concebir sus medallas con estos esquemas compositivos y estructurales.

3. Compositivamente, cada medalla de Pisanello es única y original pues ninguna se repite en cuanto a distribución de las formas, ubicación de los textos y letras (que constituyen parte activa de la composición), y resolución de los espacios libres.

4. Pisanello no combinó en sus medallas un mismo reverso para diferentes anversos, y viceversa.

5. Las composiciones de las medallas de Pisanello son de un resultado plástico simple, debido a las relaciones plásticas entre los elementos que las componen. En un proceso de síntesis, Pisanello reduce a esquemas muy sencillos las formas representadas en sus medallas, las cuales no son una simple suma de elementos, sino que éstos están articulados entre sí y crean interrelaciones en donde un sólo elemento depende del resto de la composición y, de manera recíproca, todo el conjunto depende de cada una de las partes. El efecto es de totalidad y la impresión de unidad.

6. Pisanello da significación plástica a sus medallas mediante la utilización de una serie de elementos plásticos (morfológicos, dinámicos y escalares), específicos para su representación, los cuales se interrelacionan entre sí.

Entre los elementos *morfológicos*, poseedores de una naturaleza espacial, destacan: el punto, que aparece como signo, forma o punto central estabilizador de la composición. La línea, representada como vector direccional para aportar dinamicidad a las composiciones y como elemento básico del dibujo para dar volumen a las formas representadas en las medallas, definidas por su contorno; es muy considerable el valor que adquiere en las mismas los contornos, y de manera muy activa en los perfiles representados en los anversos; sobre todo se hace más activo al superponerse éstos sobre la propia superficie de las medallas. Por su parte, el plano aparece, bien como soporte físico o también como elemento limitado por líneas u otros planos, ligado todo ello a atributos como son superficie o textura; dichos valores texturales, que Pisanello aporta en sus medallas, sensibilizan y caracterizan materialmente las superficies de las imágenes, cohabitando en sus medallas cualidades ópticas y táctiles, adquiriendo sus texturas carácter perceptivo y plástico. En cambio, el color no es parte relevante en sus composiciones; éste queda relegado a la pátina superficial; las calidades cromáticas, en las medallas de Pisanello, son fruto del azar, del tiempo o han sido aplicadas para dar un aspecto más grato a los ejemplares o un mejor acabado.

La naturaleza *dinámica*, presente en las medallas de Pisanello, articulada con la estructura espacial de los elementos morfológicos dan significación a las mismas. La representación en sus medallas es de carácter descriptivo, tratándose, por tanto, de imágenes aisladas. Su espacio es permanente y cerrado, acotado por los márgenes de su formato circular; en él están presentes los elementos dinámicos ritmo y tensión, los cuales están asociados a la temporalidad. El formato circular es un factor que condiciona las relaciones espaciales de los elementos de sus medallas, así como de la temporalidad y las estructuras rítmicas de carácter espacial de los elementos morfológicos. Asimismo, las direcciones presentes en las medallas producen temporalidad creando equilibrio y estructura interna en sus composiciones. La disposición de los elementos plásticos, presentes en sus medallas, crean relaciones rítmicas dentro de cada composición espacial, apreciable, sobre todo, en los reversos.

La estructura de relación entre las formas de las medallas la inducen los elementos *escalares*: la dimensión, el formato o la escala armonizan y definen el resultado visual de las medallas. Así, el formato circular, el tamaño y la doble cara, en las medallas

de Pisanello, son elementos icónicos que condicionan el resultado visual de las composiciones.

Sintetizando, las composiciones en las medallas de Pisanello hacen posible que los elementos inmersos en ellas cobren actividad al relacionarse unos con otros; cada uno tiene valor de significación en sí mismo, debido a su propio carácter simbólico, y, a su vez, adquieren carácter de totalidad al establecerse relaciones de carácter plástico entre ellos en las composiciones. Estas poseen una ordenación visual unido a una simplicidad estructural.

7. Algunos ejemplares de medallas de Pisanello, llegados hasta nuestros días, han sido retocados o repasados, tal vez, por la propia mano del autor, o por otras menos expertas. Sin embargo, observando y analizando buenos ejemplares de medallas conocidas de Pisanello se pueden señalar aspectos comunes en las mismas:

- * El bajo relieve empleado en todas ellas.
- * El suave y delicado modelado de las formas representadas.
- * El preciso y riguroso dibujo de dichas formas sobre el plano de la medalla.

* Delimitación de las formas interpretadas en relieve, sin hundir los contornos y límites de las figuras, así como los bordes de las letras. Esto último no es propio en el modelado de Pisanello; tampoco lo es remarcar las formas o los detalles de éstas, bien por medio del cincelado (tras haber obtenido la pieza fundida) o bien por haber retocado el modelo preparatorio en cera para la posterior reproducción en metal.

En algunos ejemplares de medallas de Pisanello se aprecia que han sido repasados y cincelados por manos inexpertas, por no haber tenido en cuenta los conceptos y aspectos plásticos propios de la obra medallística de Pisanello.

8. Pisanello firmó todas las medallas por él ejecutadas. Utilizó diferentes versiones para la firma de sus medallas y para ello siempre empleó la lengua latina; excepcionalmente, en el reverso de la medalla de Giovanni VIII Paleologo firmó en lengua griega y latina, debido al concilio convocado por el Papa Eugenio IV con motivo de la unión de las dos iglesias (griega y latina). Los humanistas escribían en latín porque rompen con las corrientes populares,

que se expresaban en los diferentes idiomas nacionales, y quieren crear para sí un monopolio cultural. Pisanello se siente humanista una vez más, de ahí el empleo de la lengua latina para firmar sus medallas.

9. Pisanello utilizó ciertas peculiaridades en las letras, creando una serie de caracteres propios; intenta eliminar formas y ligaduras convencionales así como desarrollar unas letras singulares perfectamente simples; destaca la representación de la letra "U", la cual aparece siempre con forma de letra "V".

10. La autenticidad de algunas medallas atribuidas a Pisanello se basan, en su mayor parte, en estudios históricos y descriptivos, que no aportan los datos suficientes para determinar la autoría de las mismas por parte de este artista; para ello deben considerarse también los recursos plásticos empleados en su ejecución y el concepto artístico del autor al plasmar sus medallas.

11. Pisanello no siempre realizó bocetos específicos o esbozos gráficos preparatorios a las medallas; los numerosos apuntes y dibujos por él ejecutados, con gran minuciosidad y detalle, le permitían un perfecto conocimiento y análisis de las formas a modelar y su ejecución en medalla.

Técnicamente, podemos establecer que:

1. Pisanello modelaba y no grababa sus medallas; la huella del modelado previo, sobre una materia blanda, se hace patente en sus medallas, y ésta permite dejar unas calidades plásticas características, que en la medalla acuñada son diferentes.

2. La técnica de obtención de medallas, empleada por Pisanello, fue la fundición en metal, bien por el procedimiento a la arena o bien a la cera perdida.

3. No se puede saber con certeza si los ejemplares de medallas de Pisanello, que han llegado hasta nuestros días, son realmente de la época del autor o tal vez reproducciones posteriores. La aleación del metal, la disminución de las dimensiones de la medalla o la falta de claridad en los detalles de ésta no son datos suficientes para asegurarlo.

BIBLIOGRAFIA

ALCAIDE, V. N. y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento*, Madrid, Itsmo, 1983.

ALVAREZ-OSSORIO, F., *Catálogo de las medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, 1950.

- *Retratos femeninos en las medallas de los siglos XV y XVI, conservadas en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, C. Bermejo Impr., 1947.

ARGAN, G. C., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Akal (Arte y estética), 1987, vol. I.

ARGULLOL, R., *El Quattrocento , arte y cultura del renacimiento italiano*, Barcelona, Montesinos, S. A. (Biblioteca de divulgación temática / 14), 1982.

ARIÈS, PHILIPPE Y DUBY, GEORGE, *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1988.

ARMAND, ALFRED, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, Bolonia, 2ª ed. revue corrigée et augmentée, Arnaldo Forni, Bolonia, 1887, 3 vol.

ARNHEIM, RUDOLF, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza editorial, (Alianza Forma), 1979.

- *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial (Alianza Forma), 1988.

AUGUSTINI, ANTONIO, *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades*, Madrid, Jano, D. I., 1987.

BABELON, E., *Guide illustré au Cabinet des Médailles e antiques de la Bibliothèque Nationale. Les antiques el les objets d'art*, París, Ernest Leroux, 1900.

- *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale, par Ernest Babelon et J. Audrien Baluchet, Paris, Ernest Leroux, 1895.*

- *La gravure en pierres fines camées et intailles, Librairies - Imprimeries Réunies, Paris, 1894.*

BABELON, JEAN, *La médaille et les médailleurs, Paris, Payot, 1927.*

- *Choix de Bronzes de la collection Caylus donnée au Roi en 1762, Paris y Bruselas, G. Van Oest, 1928.*

- *Choix de Bronzes et de terres cuites des collections de Janzé et Oppermann, Paris y Bruselas, G. Van Oest, 1929.*

- *Alcibiade. 450 - 404. avant J. C., Paris, Payot, 1935.*

- *La médaille en France, Paris, Libraire Larousse, 1948, Cap. II, pp. 17-19.*

- *Medailles espagnoles. Quelques considerations esthetiques sur l'art de la medaille*, París, M. Henri Dropsy, 1951.

- "La medaille dans l'Art et dans la Societé", en *Revista Numisma*, Año VII, Nº 27, 1957, pp. 73-81.

- "Un médaillon de buis, de Sigismond Pandolphe Malatesta", en *Revista Numisma*, Año VII, Nº 28, 1957, pp. 95-103.

- *Pisanello*, Barcelona, Medallas del círculo filatélico y numismático, 1957, pp. 43-48.

- *Histoire de l'Art*, Tours, Gallimard, 1961, vol. II y III.

BAGWELL PUREFOY, PETER, "A flight of fancy", en *The Medal*, Spring, Nº 20, 1992, pp. 103-104.

BASSOLI, F., *Monete e medaglie nel libro antico dal XV al XIX secolo*, Italia, s. i., s. a.

BAXANDALL, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Londres-Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1972. [Hay traducción al castellano

de Homero Alsina Thevenet, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A. (Colección Comunicación Visual), 2ª ed., 1981).

BERTELLI, SERGIO., *The courts of the Italian Renaissance*, Milán, Mondadori, 1986.

BOSSELT, RUDOLF, *Alte und Neue Medaillenkunst*, Düsseldorf, s. i., s. a.

BOSCH, PABLO, *Rutilio Gaci et l'Importance de la Medaille comme document historique*, Madrid, s. i., Mayo, 1910.

BOUCHER, F, *Historia del Traje en Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, Montaner y Simón, S. A., 1965-1967, cap. VII, pp. 191-204.

BRUYNE, EDGAR DE, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Ed. A. Machado, Visor dis., S. A., 1987.

BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid, Zeus, 1974.

CALO, RENATO, *La medaglie del Vaticano. 1929-1972*, Roma, Editalia, Presentazioni de Orsino Orsini, 1973.

CAMON AZNAR, J., *Grandes Museos. Museo Lázaro Galdiano. (Sección de medallas).*, Madrid, Aguilar, 1960.

- *Las nuevas Salas del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Lázaro Galdiano, 1957.

CARLOS III Y LA CASA DE LA MONEDA, Madrid, Ministerio de Economía y Hacienda, Museo de la Casa de la Moneda, Diciembre 1988-Febrero 1989.

CARLOS III Y LA ILUSTRACION 1788 CONMEMORADOS POR SEIS ESCULTORES ESPANOLES, Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1988.

CATALOGO DE LA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, Sección de Medalhística. Lisboa, 1985, pp. 109-112 y 300-305.

CATALOGO DE MEDALLAS ESPAÑOLAS., s. l., s. i., s. a.

CATALOGO DE MEDALLAS ESPAÑOLAS., s. l., Imp. Redondo y Xumetra, s. a.

CATALOGUE des poinçons, coins et médailles du Musée Monétaire de la Commission des monnaies et médailles., París, Imp. A. Pihan de la Forest, 1833.

CATALOGUE of the very important and valuable Cabinet of Spanish Coins and Medals. Colleted by A. González del Valles, Nueva York, Lyman H. Low, s. a.

CELLINI, B., *The Treatises of Benvenuto Cellini on goldsmithing and sculpture*, Nueva York, Dover Publ. Inc., 1967, (trad. del italiano por C. R. Ashbee).

- *Tratados de la orfebrería y de la escultura, con dos apéndices sobre los discursos del dibujo y de la arquitectura*, s. l., Leyenda, S. A. (colección Atalaya), s. a.

CENNINI, C., *Tratado de la pintura (el libro del arte)*, Barcelona, E. Meseguer, 1979 (trad. al castellano por F. Pérez-Dolz).

CENNINI, C., *El libro del arte*, Madrid, Akal, S. A., 1988.

CIRLOT, J. E., *Pintura gótica europea*, Barcelona, Nueva colección Labor, 1972, pp. 88.

CLARK, KENNETH, *El arte del humanismo*, Madrid, Alianza editorial (Alianza Forma), 1989.

COLETTI, L., *Pisanello*, Milán, A. Pizzi, 1953.

CORSON, RICHARD, *Fashions in hair. The first five thousand years*, Londres, Peter Owen, 1984, pp. 41-42.

CUADRA GONZALEZ-MENESES, CONSUELO DE LA, *Recuperación de la medalla modelada: (1875-1925): investigación formal y técnica en el bajorrelieve*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, (Tesis Doctoral).

CHASTEL, A., *Italia (1460-1500). El Universo de las Formas. El Renacimiento Meridional*, Madrid, Aguilar, 1987.

- *El arte Italiano*, Madrid, Akal, S. A. (Arte y Estética), 1988.

CHIARELLI, RENZO., *L'opera completa del Pisanello*, presentación por G. A. Dell'Acqua, Milán, Rizzoli, 1972.

- *Pisanello*, Madrid, Toray S.A. (los diamantes del arte, Nº 45), 1971, (versión española del profesor Dr. J. Guerrero Lovillo).

DA PISANELLO ALLA NASCITA DEI MUSEI CAPITOLINI: l'Antico a Roma vigilia del Rinascimento: la mostra., Milán, Arnoldo Mondadori, Musei Capitolini, 24 Mayo-19 Julio, 1988.

DA PISANELLO A TIEPOLO: DISEGNI VENETI DAL
FITZWILLIAM MUSEUM DI CAMBRIDGE, Milán, Electa, 1992.

DEGENHART, BERNHARD, *Pisanello*, Viena, Chiantore,
(Turín, Tip. Vincenzo Bona), 1941.

- *Antonio Pisanello*, Viena, Schroll & co., 1942.

- *Pisanello*, Turín, 1945.

- "Pisanello in Mantua", en *Pantheon*, XXXI,
1973, pp. 364-411.

DELAROCHE, PAUL, *Tresor Numismatique et de Glyptique
ou recueil general de medailles, monnaies, pierre
gravées, bas reliefs, etc; sur la direction de M.
Henriquel Dupont et M. Charles Lenormant*, París,
Didier y Cie., 1858.

DELL'AQUA, GIAN ALBERTO, *Pisanello*, Milán, 1952.

DE LORENZI, G., *Medaglie di Pisanello e della sua
cerchia*, Florencia, Museo Nazionale del Bargello,
1983.

DICCIONARIO UNIVERSAL DEL ARTE Y DE LOS ARTISTAS. LOS
ESCUPTORES, Barcelona, Gustavo Gili, 1970.

DIDEROT ET D'ALEMBERT, *L'Encyclopédie. Gravure et Sculpture.* Bélgica, Inter-Livres, Continental Printing, s. a.

DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual.* Barcelona, Gustavo Gili (Comunicación Visual), 1976.

DRAWINGS BY PISANELLO, A Selection with Introduction and Notes by George F. Hill, Nueva York, Dover Publications, INC., 1965.

ESTEBAN GOMEZ, TERESA, *La medalla*, Madrid, Facultad de Bellas Artes, Trabajo de tesina para la convalidación del título de profesor de dibujo por el de Licenciado en Bellas Artes, 1982.

EXPOSICION INTERNACIONAL *la mujer en la medalla.* Madrid, Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, 1968.

FANFANI, A., *La preparation intellectuelle et professionnelle à l'activité économique en Italie du 14 e au 15 e siecle*, s. l., s.a., pp. 327-346.

FATAS, G. y BORRAS, G. M., *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, Alianza, 1990.

FIGLIORE, GASPARE DE, *I modelli di disegno*, Milán, Fabri editore, 1984.

FOCILLON, H., *Arte de Occidente. La edad Media, románica y gótica*, Madrid, Alianza editorial (Alianza Forma), 1988, pp. 278-279.

FORRER, LEONARD, S., *Biographical dictionary of Medallist, coin, german seal - engraved mint - master ancient and modern with references to their works*, Londres, Spink e hijo, 1909, vol. IV.

FOSSI TODOROW, MARIA *Disegni italiani della collezione Santarelli*, s. l., s. i., 1966.

- *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Florencia, 1966.

- *L'italia dalle origini a Pisanello*, Milán, Fratelli Fabbri, 1970.

FOVILLE, JEAN, *Pisanello et les médailleurs italiens*, París, Henri Laurens Éditeur, 1908.

FREI, HANS, *Die Schweizerische. Moderne Medaille*", s. l., s. i., s. a.

GALLI, A., *Sobre Pisanello*, Barcelona, A. Venturi ed., 1957.

GANS, EDWARD, *Goethe's Italian Renaissance Medals*, Chicago, Argonaut Inc., 1969, (traducción al inglés por Max Knight).

GAURICO, POMPONIO, *Sobre la escultura (1504)*, Madrid, Akal, S. A., 1989 (comentado y anotado por André Chastel y Robert Klein, trad. al castellano por M^a Elena Azofra)..

GHYCA, M. C., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Barcelona, Poseidón, 1983.

- *El número de oro. I, los ritmos*, Barcelona, Poseidón, 1978.

GIMENO, FERNANDO, *Consideraciones sobre la medalla como producto artístico*, Barcelona, Círculo filatélico y numismático, 1957.

GOMBRICH, ERNST, H., *Historia del Arte*, Madrid, Alianza editorial (Alianza Forma), 1980.

- *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*", Madrid, Alianzaed. (Alianza Forma), 1985.

- *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid, Alianza editorial (Alianza Forma), 1985.

GRAHAM POLLARD, J., *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, Florencia, Associazione amici del Bargello, 1983, Tomo I (1400-1530).

- *Medaglie italiane del Rinascimento. Italian Renaissance Medals*, Florencia, Museo Nazionale del Bargello, 1983.

- *Medaglie et Monete*, Milán, Fabbri (I quaderni dell' Antiquario), 1981.

A GUIDE TO THE DEPARTMENT OF COINS AND MEDALS IN THE BRITISH MUSEUM, Londres, The Trustees, 1934.

HAUSER, A., *Historia Social de la Literatura y del Arte*, Barcelona, Guadarrama, 1982, Tomo I.

HAY, D., *Historia de las civilizaciones, 7. La época del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1989.

HEISS, ALOÏSS, *Les médailleurs de la Renaissance. Sperandio de Mantove et les medailleurs anonymes des Bentivoglio Signeurs de Bologne*, París, J. Rothschild, 1886.

- *Les médailleurs de la Renaissance. Venise et les Venitiesn du XV^e au XVII^e siècle. Histoire, Institutions moeurs, coutumes, monuments biographis*, París, J. Rothschild, 1887.

- *Les médailleurs de la Renaissance*, París, J. Rothschild, 1881-1887, 4 volúmenes.

I. *Vittore Pisano*.

II. *F. Laurana, Pietro da Milano*.

III. *L. B. Alberti, Matteo de Pasti et Anonyme de Pandolphe IV Malatesta*.

IV. *Niccolo Spinelli, A. del Pollaiuolo*.

- *Les médaileurs de la Renaissance. Vittore Pisano*, Bolonia, Forni, 1970, reimpresión de la edición de París de 1881.

HERRERA Y CHIESANOSA, ADOLFO, *Medallas españolas*, vol. LIII, Madrid, s. i., 1899-1910.

HILL, G. F., *Pisanello*, Londres, 1905.

- *Portrait medals of italiens artists of the Renaissance*, Londres, 1912.

- *Select italian medals of the Renaissance in the British Museum*, Oxford, 1915.

- *A guide to the exhibition of medals of the Renaissance in the British Museum*, Londres, Order of Trustees, 1923.

- *A guide to the exhibition of Historical medals in the British Museum*, Londres, Order of the Trustees, 1924.

- *Drawings by Pisanello*, París, 1929, (reimpreso en Nueva York, 1965), selección de 71 dibujos.

- *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 vols., Londres, 1930.

- "A lost Medal by Pisanello", en *Pantheon*, VIII, 1931, pp. 487-8.

- "On some dates in the Career of Pisanello", en *Numismatica Chronicle*, 1931, pp. 181-196.

- "Dedicated to George Francis Hill on his eightieth birthday", en *The journal of Hellenic Studies*, vol. 66, 1946.

- *Complete Catalogue of the Samuel H. Kress collection Renaissance medals by G. F. Hill and G. Pollard*, Londres, Phaidon Pres, 1967.

- *Medals of the Renaissance by G. F. Hill; revised and enlarged by Graham Pollard*, Londres, British Museum, 1978.

HISTORIA DE UN ARTE. LA ESCULTURA. LA TRADICION DE LA ESCULTURA ANTIGUA DESDE EL SIGLO XV AL XVIII, Barcelona, Carroggio, S. A., 1987.

HOE LAWRENCE, RICHARD, *The Paduans. Medals by Giovanni Cavino*, Chicago, Argonaut Inc., 1967.

JOHNSON, CESARE Y MARTINI, RODOLFO, *Catalogo delle medaglie*, Milán, Comune, Ripartizione Cultura, 1986.

JOHNSON, VELIA, "La nascita de la medaglia", en *Medaglia*, Anno III, Nº 5, 1973.

JONES, MARK., *The art of the Medals*, Londres, Trustees of the British Museum, 1979. (Hay traducción al castellano por Carlos Laguna, *El arte de la medalla*, Madrid, Cátedra S. A., 1988).

KRISTELLER, PAUL OSKAR, *Renaissance thought. The classic, scholastic, and Humanist strains*, Nueva York, Evanston y Londres, Harper Torchbooks, The Academy Library, 1961.

KLUYSKENS, HYPPOLYTE, *Des hommes célèbres dans les sciences et les arts, et des médailles que consacrent leur souvenir*, Gantes, Leonard Hebbelyneck, 1859.

LAURANA, F. *Les médailleurs de la Renaissance*. Pietro da Milano, París, 1882.

LETTS, ROSA MA, *Introducción a la Historia del Arte. El Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, S. A., 1989.

LOPEZ HERNANDEZ, FRANCISCO, *Proceso y creación de una obra escultórica*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, (Tesis Doctoral).

LOPEZ HERNANDEZ, JULIO, *La medalla, territorio de lectura*, discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Julio López Hernández, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Aguirre, 1988.

MAGAGNATO, L., *Da Altichiero a Pisanello*, mostre d'arte della città di Verona, Museo di Castelvecchio, Venecia, Neri Pozza editore, 1958.

MARSCHALL, RUDOLF, *Das Porträt in der Medailleurkunst und das Unheberrecht*. Viena, s.i., s.a.

"The medals", en *The medal*, Nº 20, Spring, 1992, pp. 103-104.

MEDALLISTAS ESPAÑOLES Y FRANCESES, Fábrica Nacional de moneda y timbre. Monnaie de París., Madrid, Casa de Velázquez, 1984.

MEDALLISTICA VALENCIANA, *Medallero valenciano*, Catálogo de medallas referentes a personas, conmemoraciones, fiestas, proclamaciones, certámenes, atributos, congresos, centenarios, fundaciones, fiestas, cofradías, premios, inauguraciones, visitas y en general sucesos de Valencia, s.l., s. i., s. a.

MIDDELDORF, ULRICH, *Zu einigen Medaillen der Italianische Renaissance. I. Zu Pisanello* un Festschrift Wolfgang Braunfels, Tuburga, 1977, pp. 263-4. Idem. "A new Medals by Pisanello" en *B. M.*, CXXIII, 1981, pp. 19-20. (en donde el autor publica una medalla perdida pero señalada por él).

MIDDELDORF, ULRICH Y STIEBRAL, DAGMAR, *Renaissance medals and plaquettes*, Florencia, Studio per Edizioni Scelte, 1983.

MIONNET, THEODORE EDMO, *Description de Medailles antiques; grecques et romaines*, s. l, s. i., s. a.

- *Atlas de Geographie Numismatique pour servir a la description des medailles antiques. Dresse par A. H. Dufour*, París, Chapelet, 1838.

MONEDA GRIEGA, *La colección del Museo Casa de la Moneda*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, F.N.M.T., 1992.

MORALES Y MARIN, J. L., *Diccionario de Iconología y simbología*, Madrid, Taurus, S. A., 1984.

MUSEO DE MEDALLAS Y MUSICA EN EL PALACIO DE ORIENTE, Madrid, Patrimonio Nacional, Raycar, 1971.

NAVARRO, V., *Técnica de la escultura*, Barcelona, E. Meseguer, 1976.

NIETO ALCAIDE, V. Y CHECA CREMADES F., *El Renacimiento, Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Itsmo, 1983.

PACCAGNINI, GIOVANNI, *Pisanello*, (traducción de Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova, Venezia, 1972), Londres, 1973.

- *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Milán, Electa, 1981.

- *Pisanello alla corte dei Gonzaga, Mantua*, Palazzo Ducale, Catalogo della Mostra, Electa Editrice, 1972.

PACIOLI, LUCA., *De Divina proporcione* (1509), (*La Divina Proporción*, trad. al castellano por Juan Calatrava, Madrid, Akal, S. A., 1987).

PACHT, OTTO, *Historia del Arte y metodología*, Madrid, Alianza editorial (Alianza Forma), 1986.

PATIN, CARLOS, *Historia de las medallas o introducción al conocimiento de esta ciencia*, Francia, Traducida al castellano por Francisco Perez Pastor, Madrid, Imprenta de la calle de Barrio Nuevo, 1771, (reimpresión en Madrid, J. R. Cayon, 1977).

PIGNATTI, TERISIO, *El Dibujo, de Altamira a Picasso*, Madrid, Cátedra, S. A., 1981.

PIRZIO BIROLI STEFANELLI, LUCIA, *I modelli in cera di Benedetto Pistrucci*, 2 vols., Roma, Bolletino di Numismática, Monografía, Ministerio per I beni culturali e ambientali, 1989.

PISANELLO, *Société de réproduction des Dessins de Maitres. Les Dessins de Pisanello & de son école. Conservée au Musée du Louvre*, 2 vols., París, s. i., 1911-1912.

PISCHEL, G., *Historia Universal de la Escultura*, Bilbao, Asuri, 1982, Tomo III.

POPE-HENNESSY, JOHN, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal/Universitaria, 1985.

PORTA DE LA LAMA NORIEGA, JOSE MARIA, *La medalla como sentido de un arte y experiencia de una exposición creativa*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, (Tesis Doctoral).

PRINCIPES D'ANALYSE SCIENTIFIQUE. LA SCULPTURE. METHODE ET VOCABOLAIRE., París, Ministère de la Culture. Inventaire Général des monuments et des richesses artistiques de la France, Imprimerie Nationale, 1978.

REYES Y MECENAS. Toledo, Museo de Santa Cruz, Ministerio de Cultura, 12 de Marzo al 31 de Mayo, 1992, pp. 314-315.

RICCI, CONRADO, *El arte en el Norte de Italia*, Madrid, trad. al castellano por E. Diez-Canedo, Lib. Gutenberg de J. Ruiz, 1914.

RICCI, SERAFINO, *La medaglia del Rinascimento Italiano. Le origini*, Milán, s. i., s. a.

- *Dal Medagliere Nazionale di Brera*, Milán, 1910.

RIPA, C., *Iconología*, Madrid, Akal, S. A. (arte y estética), 1987, Tomos I y II.

ROSSI, FRANCESCO, *Il medagliere. Associazione amici dell'Accademia Carrara*, Bérgamo, Catálogo, Accademia Carrara, Italia, s. a.

SANCHEZ MAYENDIA, C. Y ALZOLA, C., "Análisis de un dibujo de Girolamo Romanini (1484-1560)", en *Icónica*, Nº 13, Año IV, 1988, pp. 19-25.

SAXL, F., *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza editorial (Alianza Forma), 1989, pp. 138-148.

SCHMITT, ANNEGRIT, *Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo. Catalogo della mostra*, Venecia, Neri Pozza, 1966.

SINDONA, ENIO, *Pisanello*, Milán, Harry N., Abrams, INC Publishers, 1961.

STORER, HORATIO R., *The Medals of Linnaeus*, Newport, s. i., s. a.

SUPINO, I. B., *Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze. (Secoli XV-XVI)*, Florencia, Fratelli Alinari, 1899.

TERVARENT, GUY de, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Ginebra, 1959.

TONDO, LUIGI. *Domenico Sestini e il medagliere mediceo*, Florencia, Leo S. Olschki editore, 1990.

VASARI, G., "*Les vies des meilleurs, peintres, sculpteurs et architectes*", París, Art, Berger-Levrault, 1986, (vol. 1: Prefaces et introduction technique, vol. 2: Les XIII et XIV siècles).

VENTURI, ADOLFO, *L'Architecture del Quattrocento*, Milán, Ulrico Hoepli, 1923-24.

- *Arte italiano*. Barcelona, Labor, 1930 (trad. al castellano de la 2ª ed. por José F. Rafols).

VENTURI, L., *El gusto de los primitivos*, Madrid, Alianza editorial (Alianza Forma), 1991.

- *Historia de la crítica de Arte*. Barcelona, Gustavo Gili Arte, 1979.

VIDAL QUADRAS Y RAMON, MANUEL, *Catálogo de la colección de monedas y medallas de Barcelona*. Barcelona, Recopilado por Arturo Pedrals y Moliné, López Robert, 1892, 4 vols..

VILLAFANE, JUSTO, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, S. A., 1987.

VON HILDERBRAND, A., *El problema de la forma en la obra de arte*, Madrid, Akal, S. A., 1987.

VON MARTIN, ALFRED, *Sociología del Renacimiento*, Méjico, Fondo de cultura económica, 1988.

WACKERNAGEL, M., *The world of the Florentine Renaissance Artist: projects and patrons, workshop and art market*, Nueva York, Princeton University Press, 1938.

WEISS, ROBERTO, *Pisanello's medallion of the emperor John VIII Palaeologus*, Londres, The British Museum, 1966.

WÖLFFLIN, HEINRICH, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, S. A., 1985.

ZANOLI, A., *Pisanello*, Buenos Aires, Codex S. A. (Pinacoteca de los genios), Nº 44, 1964 (trad. al castellano por Jesús López Pacheco).

BIBLIOGRAFIA ESENCIAL

ANEXA SOBRE PISANELLO

- 1885 A. VENTURI, "L'arte a Ferrara nel periodo di Borso d'Este, I", en *Rivista Storica Italiana*, 2, pp. 689-749.
- 1886 A. VENTURI, A. Heiss, "Les médailleurs de la Renaissance", Paris, 1881-86 (recensión), en *Rivista Storica Italiana*, 3, pp. 150-158.
- 1890 U. ROSSI, "La Collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze" (continuación y fin), en *Archivio Storico dell'Arte*, III, pp. 24-34.
- 1899 I. B. SUPINO, *Il medagliere mediceo del R. Museo Nazionale di Firenze*, Firenze.
- 1904 L. FORRER, *A biographical Dictionary of Medallist*, 8 vols., London. (1904-1930).

- 1905 R. EISLER, "Die Hochzeitstruhen der letzten Gräfin von Görz", en *Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst-und Historischen Denkmale* III / 2, pp. 64-175.
- 1905 G. F. HILL, *Pisanello*, London.
- 1907-8 G. BIADEGO, *Pisanus pictor*, AIVS, también ed. de 1908-9, 1909-10 y 1912-13.
- 1907 W. ROLFS, *Franz Laurana*, Berlin.
- 1907 L. SIMEONI, "Gli affreschi di Giovanni Badile in S. Maria della Scala di Verona" en *Nuovo Archivio Veneto*, XIII, pp. 152-170.
- 1908 E. BABELON, "Les origines de l'art du médailleur" in A. MICHEL, "Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours", vol. III, 2, Paris, pp. 897-924.
- 1909 K. MANTEUFFEL, *Die Gemälde und Zeichnungen des Antonio Pisano*, Halle.

- 1912 K. MANTENUFFEL, *Über zwei Handzeichnungen des A. Pisano*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.
- 1912 G. F. HILL, *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*, London.
- 1920 G. F. HILL, *The Medallic Portraits of Christ; the False Shekels; the Thirty Pieces of Silver*, Oxford.
- 1920 G. F. HILL, "Milanese Armourers' Marks", en *The Burlington Magazine*, XXXVI, pp. 49-50.
- 1920 G. F. HILL, "The Roman Medallist of the Renaissance to the time of Leo X", en *Paper of the British School at Rome*, IX, pp. 16-66.
- 1920 M. KRASCENINNIKOVA, *Catalogo dei disegni del Pisanello nel Codice Vallardi del Louvre*, L'Arte.
- 1924 G. HABICH, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart und Berlin.
- 1924 C. RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, Milano/Roma

- 1925 W. VON BODE, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici*, Freiburg in Breisgau.
- 1927 R. VAN MARLE, *Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague.
- 1927-28 G. VACCAI, "Pesaro nelle medaglie e monete degli Sforza e dei Della Rovere", en *Rassegna Marchigiana*, VI, pp. 295-300.
- 1928 R. LONGHI, *Me pixit*, Pinacotheca.
- 1929 G. F. HILL, *Dessins de Pisanello*, Paris-Bruxelles.
- 1929 E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, 2 vols., Wien.
- 1929 G. M. RICHTER, *Pisanello Studies*, British Museum.
- 1930 J. BABELON, *Un thème iconographique dans la peinture de la Renaissance, L'Empereur Jean Paléologue et Ponce-Pilate*, en "Actes du XII^e Congrès International d'Histoire de l'Art", Bruxelles, pp. 544-552.

- 1930 G. F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, 2 vols., London.
- 1930 G. F. HILL, "A Last Medal by Pisanello", en *Pantheon*.
- 1930 A. H. MARTINIE, *Pisanello*, Paris.
- 1930 H. ZIMMER, *Das Spiel um den Elefanten*, München.
- 1931 J. BABELON, *Pisanello*, Paris.
- 1931 G. M. RICHTER, *Pisanello again*, British Museum.
- 1932 Catalogo della mostra *Pisanello. Médailles, Dessins, Peintures*, introduzione di J. Babelon, Paris.
- 1932 B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford.
- 1934 L. BILLO, "Le nozze di Paola Gonzaga a Bolzano", en *Studi Trentini di Scienze Storiche*, XII, pp. 3-22.

- 1934 R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Roma.
- 1935 S. BRINTON, *Francesco di Giorgio Martini of Siena*, London.
- 1936 GROTEMEYER, "Sesto, Familie", en U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. XXX. p. 354.
- 1937 H. W. JANSON, "The Putto with the Death's Head", en *The Art Bulletin*, XIX, pp. 423-449.
- 1937 A. E. POPHAM, *Antonio Pisano called Pisanello*, Old Master Drawings.
- 1939 E. PANOFSKY, *Studies in Iconology*, Oxford (ed. cons. New York, 1972).
- 1939 A. VENTURI, *Pisanello*, Roma.
- 1940 B. DEGENHART, *Antonio Pisanello*, Wien.
- 1943 A. S. WELLER, *Francesco di Giorgio 1439-1501*, Chicago.

- 1944 U. MIDDELDORF - O. GOETZ, *Medals and Plaquettes from the Sigmund Morgenroth Collection*, Chicago.
- 1945 B. DEGENHART, *Pisanello*, Torino.
- 1946 R. LONGHI, *Viatico per i Cinque secoli di pittura veneta*, Firenze.
- 1947 L. COLETTI, *Pittura veneta dal Tre al Quattrocento*, Arte Veneta.
- 1947 W. S. HECKSCHER, "Bernini's elephant and obelisk" en *The Art Bulletin*, XXIX, pp. 155-188.
- 1947 A. MAGNAGUTI, "Ritratto di Vittorino", en *Vittorino da Feltre*. Pubblicazione commemorativa del V centenario della morte, Brescia.
- 1948 L. COLETTI, *Il Maestro degli innocenti*, Arte Veneta.
- 1949 CH. SEYMOUR, *Masterpieces of Sculpture from the National Gallery of Art* (Washington D.C.), New York.

- 1952 R. BRENZONI, *Pisanello*, Firenze.
- 1952 G. A. DELL'ACQUA, *Pisanello*, Milano
- 1952 G. FIOCCO, *Niccoló di Pietro, Pisanello, Venceslao*, Bollettino d'arte.
- 1952 E. GOMBRICH, "Leonardo's Grotesque Heads. Prolegomena to their Study", en *Leonardo. saggi e ricerche*, Roma, pp. 199-219.
- 1953 L. COLETTI, *Pisanello*, Milano.
- 1956 N. RASMO, *Il Pisanello e il ritratto dell'imperatore Sigismondo*, Cultura atesina.
- 1957 M. SALMI, "Riflessioni sul Pisanello medaglista", en *Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica*, pp. 13-23.
- 1957 D. SCHWARZ, "Eine Bildnisplakette des Gian Giacomo Trivulzio", en *Schweizerisches Landesmuseum in Zürich, Jahresbericht 66*, pp. 39-47.

- 1958 Catalogo della mostra *Da Altichiero a Pisanello*, a cura di L. Magagnato, presentazione di G. Fiocco-Verona, Museo di Castelvecchio-Venezia.
- 1958 R. WEISS, *Un umanista veneziano-Papa Paolo II*, *Civiltà Veneziana*, Saggi 4, Venezia.
- 1958 E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London (ed. cons. London, 1968).
- 1958 F. ZERI, *Un ritratto del Pisanello*, Paragone.
- 1959 C. MARCENARO, *Un ritratto del Pisanello ritrovato a Genova*, *Studies in the History of Art dedicated to W. E. Suida*, London.
- 1959 G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Genève. Supplément et index, Genève, 1964.

- 1960 A. SCHMITT, "Gentile da Fabriano und der Beginn der Antikennachzeichnung", en *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, pp. 91-151.
- 1961 G. L. MELLINI, *Problemi di archeologia pisanelliana*, Critica d'arte.
- 1961 E. SINDONA, *Pisanello*, Milano.
- 1962 A. CAMPANA, "Atti. Isotta degli.", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 4, Roma, pp. 547-556.
- 1962 B. DEGENHART, "Antonio di Puccio, detto il Pisanello", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3, Roma, pp. 571-574.
- 1963 B. DEGENHART, "Pisanello", en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia/Roma, X, col. 611-616.
- 1963 Ph. VERDIER, "A medal of Sigismondo Malatesta", en *The Bulletin of the Walters Art Gallery*, febbraio, vol. 15, n. 5.

- 1963 R. WEISS, "La medaglia veneziana del Rinascimento e l'umanesimo", en *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, Firenze, pp. 337-348.
- 1964 C. VERMEULE, *European Art and the Classical Past*, Cambridge, Mass.
- 1965 J. A. FASANELLI, "Some Notes on Pisanello and the Council of Florence", en *Master Drawings*, 3, pp. 36-47.
- 1965 J. POPE - HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress collection. Reliefs, plaquettes, statuettes, utensils and mortars*, London.
- 1965 M. e L. SALTON, *The Salton Collection. Renaissance & Baroque Medals & Plaquettes*, Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, Maine.
- 1965 R. WEISS, "The Medals of Pope Julius II (1503-1513)", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, pp. 163-182.

- 1966 M. BERNHART, *Medaillen und Plaketten*, Braunschweig.
- 1966 C. DULIÈRE, "Un' opera sconosciuta del Pisanello", en *Bolletino d'Arte*, LI, pp. 81-82.
- 1966 M. FOSSI TODOROW, *I disegni del Pisanello e della sua cerchia*, Firenze.
- 1966 J. POPE - HENNESSY, *The Portrait in the Renaissance*, London/New York.
- 1966 R. WEISS, *Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Palaeologus*, London.
- 1967 M. G. CIARDI DUPRÉ, "Un' ipotesi su Niccolò Spinelli fiorentino", en *Antichità Viva*, 1, pp. 22-34.
- 1967 G. F. HILL - G. POLLARD, *Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art (Washington D. C.)*, London/New York.

- 1967 Ch. SEYMOUR, "Bertoldo di Giovanni", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 9, pp. 580-582.
- 1968 F. PANVINI ROSATI, *Medaglie e Placchette dal Rinascimento al XVIII secolo*, Roma.
- 1968 K. PECHSTEIN, *Bronzen und Plaketten*, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.
- 1969 L. D. ETTLINGER, "Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery", (recensione), in *Italian Studies*, XXIV, pp. 131-134.
- 1969 G. L. HERSEY, *Alfonso II and the Artistic Renawal of Naples, 1485-1495*, New Haven and London.
- 1969 G. MARIACHER, "Boldù, Giovanni", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma, p. 269.
- 1969 G. PACCAGNINI, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Torino.

- 1969 E. PANOFSKY, *Problems in Titian mostly iconographic*, New York.
- 1969 F. PANVINI ROSATI, "Un' inedita medaglia d'argento di Sigismondo", en *Rimini storia arte e cultura*, Rimini, pp. 195-200.
- 1970 Catalogo della mostra *Sigismondo Pandolfo Malatesta e il suo tempo*, Rimini 1970, Vicenza.
- 1970 J. JACQUIOT, "L' importance de la médaille pour la diffusion des idées", en *La medaglia d'arte. Atti del primo convegno internazionale di studio*, Udine, 10-12 ottobre 1970, Udine, 1973, pp. 41-75.
- 1970 M. WINNER, "Cosimo il Vecchio als Cicero. Humanistisches in Franciabigios Fresko zu Poggio a Caiano", en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 33, pp. 261-297.
- 1972 Catalogo della mostra *Pisanello alla corte dei Gonzaga*, a cura di G. Paccagnini e M. Figlioli, Mantova, Palazzo Ducale, 1972, Milano.

- 1972 R. CHIARELLI, *L'opera completa del Pisanello*, presentazione di G. A. Dell'Acqua, Milano.
- 1972 B. DEGENHART, "Ludovico II, Gonzaga in einer Miniatur Pisanellos", en *Pantheon*, XXX, pp. 139-210.
- 1972 G. PACCAGNINI, *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*, Milano.
- 1972 M. WINNER, "Pontormos Fresko in Poggio a Caiano", en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 35, pp. 153-197.
- 1973 S. DE CARO BALBI, "Di alcune medaglie di Paolo II rinvenute nelle mura del Palazzo di Venezia in Roma", en *Medaglia*, 5, pp. 25-34
- 1973 B. DEGENHART, "Pisanello in Mantua", en *Pantheon*, XXXI, pp. 364-411.
- 1973 G. L. HERSEY, *The Aragonese Arch at Naples 1443-1475*, New Haven and London.

- 1973 V. JUREN, "À propos de la médaille de Jean VIII Paléologue par Pisanello", en *Revue Numismatique*, XV, pp. 219-225.
- 1973 G. MASCHERPA, "Pisanello e la grafica murale", en *Quaderni del conoscitore di stampe*, 15, pp. 8-19.
- 1973 U. MIDDELDORF, "La fortuna del Pisanello nei Paesi Bassi", en *L'influenza della medaglia italiana nell'Europa dei secoli XV-XVI. Atti del secondo convegno internazionale di studio. Udine 6-9 ottobre 1973*, pp. 36-44 (collected Writings, Firenze, 1981, III, pp. 63-67).
- 1973 O. PACHT, "René d'Anjou. Studien I", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 69, pp. 85-126.
- 1973 A. ZANOLI, "Sugli affreschi del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova", en *Paragone*, 277, pp. 23-44.

- 1974 V. JOHNSON, "La medaglia italiana in Europa durante i secoli XV e XVI", en *Medaglia*, 8, pp. 7-22.
- 1974 R. SIGNORINI, "Per una diversa interpretazione degli affreschi della cosiddetta camera degli Sposi di Andrea Mantegna", en *Mantova e i Gonzaga nella civiltà del Rinascimento. Atti del Convegno, Mantova 6-8 ottobre 1974*, Mantova, 1977, pp. 217-240.
- 1975 V. GVOZDANOVIC, "The Dalmatian Works of Pietro da Milano and the Beginnings of Francesco Laurana", en *Arte Lombarda*, 42-43, pp. 113-123.
- 1975 V. JUREN, "Pisanello", en *Revue de l'Art*, 27, pp. 58-61.
- 1975 R. MILESI, *Mantegna und die Reliefs der Brauttruhen Paola Gonzagas*, Klagenfurt.
- 1975 R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, vol. I., Milano.

- 1975 W. D. WIXOM, *Renaissance Bronzes from Ohio Collection*, The Cleveland Museum, Cleveland.
- 1976 J. M. KLIEMANN, *Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano. Untersuchungen zu den Fresken der Sala grande*, (dissertazione), Heidelberg.
- 1976 A. S. NORRIS - J. WEBER, *Medals and Plaquettes from the Molinari Collection at Bowdoin College. With an Introduction to the Medals Catalogue by Graham Pollard*, Brunswick, Maine.
- 1977 Catalogo della mostra *L'Oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, Firenze.
- 1977 O. FKCHT, "René d'Anjou. Studie II", en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 73, pp. 7-106.
- 1977 R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia Meridionale*, vol. II, Milano.

- 1977 I. TOESCA, "Altre osservazioni in margine alle pitture del Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova", en *Civiltà Mantovana*, XI, pp. 349-376.
- 1978 G. AMADEI - E. MARANI, *I ritratti gonzagheschi della collezione di Ambras*, Mantova.
- 1978 G. F. HILL, *Medals of the Renaissance . Revised and enlarged by Graham Pollard*, London.
- 1978 U. MIDDELDORF, "On the Dilettante Sculptor", en *Apollo*, CVII, pp. 310-322 (Collected Writings, Firenze, 1981, III, pp. 186-191.
- 1978 G. SUPERTI FURGA, "I primi tre Gonzaga marchesi di Mantova e le loro monete e medaglie dal 1433 al 1484", en *Rivista italiana di numismatica e scienze affini*, LXXX, pp. 149-179.

- 1978 M. VICKERS. "Some Preparatory Drawings for Pisanello's Medallion of John VIII Palaeologus", en *The Art Bulletin*, LX, n. 3, pp. 417-424.
- 1979 F. AMES - LEWIS. "Domenico Veneziano and the Medici", en *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXI, pp. 67-90.
- 1979 M. JONES. *The Art of Medal*, London.
- 1979 U. MIDDELDORF. "Medals in Clay and other Odd Materials", en *Faenza*, LXV, pp. 269-274 (Collected Writings, Firenze, 1981, III, pp. 271-278).
- 1979 R. SIGNORINI. *In traccia del Magister Pelicanus: mostra documentaria su Vittorino da Feltre*, Mantova.
- 1980 H. WOHL. *The paintings of Domenico Veneziano, ca. 1410-1461. A Study in Florentine Art of the Early Renaissance*, Oxford.

- 1981 B. L. BROWN, "The Patronage and Building History of the Tribuna of SS. Annunziata in Florence: a Reappraisal in Light of New Documentation", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXV/I, pp. 59-146.
- 1981 Catalogo della mostra *Splendours of the Gonzaga*, a cura di D. Chambers e J. Martineau, London.
- 1981 K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici, 15th-18th Centuries*, vol. I, Firenze.
- 1981 U. MIDDELDORF - G. POLLARD, *Museo Nazionale del Bargello: Catalogue of Medals (XV-XVI sec.; ms. presso il Bargello)*.
- 1982 P. HOWELL JOLLY, "Antonello da Messina's St. Jerome in his Study: a disguised portrait?" en *The Burlington Magazine*, CXXIV/I, pp. 26-29.
- 1982 V. PIALORSI, "Le Medaglie dei Musei Civici di Brescia, sec. XV e XVI", en *Medaglia*, 17, pp. 6-30.

- 1982 G. POLLARD, "Il medagliere mediceo", en
Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria.
Convegno Internazionale di Studi, Firenze,
20-24 settembre.
- 1983 K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici,*
15th-18th Centuries, Vol.II, Firenze.
- 1983 U. MIDDELDORF - D. STIEBRAL, *Renaissance*
Medals and Plaquettes, Firenze.
- 1983 G. POLLARD, *Medaglie italiane del*
Rinascimento, Lo Specchio del Bargello, n.
13, Firenze.

INDICE DE ILUSTRACIONES

- RELACION DE MEDALLAS DE PISANELLO. Págs. 16-21.
1. RETRATO DE PISANELLO. (Fragmento de una medalla, atribuida a A. Marescotti, de 1443). Pág. 23.
2. FIGURAS DE DESNUDOS DE LA ANTIGUEDAD. (Louvre, Vallardi 2397, fol.194 v.). Pág. 31
3. NOTA DEL REGISTRO DE 1433. Con Pisanello viven su familia y tres personas del servicio. Pág. 32.
4. FRANCESCO II DE CARRARA. Novello, 1390. Hill, 4. París. Fundido en plata, 33 mm. Pág. 56.
5. SESTERCIO DE VITELIO, 69. Catálogo del Museo Británico Vitellius 57. Latón acuñado, 57 mm. Pág. 56.
6. (a, b). CARRARINO DE FRANCESCO II DE CARRARA (1390-1405). Acuñado en Padua. Museo Británico. Plata acuñada, 19 mm. Pág. 56.
7. (a, b). FRANCESCO I DE CARRARA rev. *el carro*, 1390. Hill 2. Berlín. Bronce acuñado, 34 mm. Pág. 56.
8. MEDALLA MURAL DE FRANCESCO I DE CARRARA. Hill 5. Museo Británico. Bronce acuñado, 29 mm. Pág. 57.
9. (a, b). MARCO SESTO: Galba/Venecia, 1393. Hill 11 (a). Florencia. 33 mm. Pág. 57.

10. [a, b]. LORENZO SESTO: Galba/Venecia, c. 1393. Hill 10. Berlín. Fundido en bronce, 24 mm. Modelo destruido durante la Segunda Guerra Mundial. Pág. 57.
11. [a, b]. CONSTANTINO EL GRANDE; rev. Iglesias Vieja y Nueva, 1402. Hermanos Limbourg (?). Museo Británico. Dos placas de plata unidas, 89 mm. Pág. 59.
12. [a, b]. HERACLIO; rev. Heraclio en las Puertas de Jerusalem, 1402. Hermanos Limbourg (?). Museo Británico. Fundido en bronce, 98 mm. Pág. 59.
13. [a, b]. AUGUSTALES DE FEDERICO II; rev. Aguila. Acuñada en Brindisi en 1231. Museo Británico. Oro acuñado, 20 mm. Pág. 61.
14. AUREO DE CARACALLA (198-217). Catálogo del Museo Británico Sept. & Car. 261. Oro acuñado, 20 mm. Pág. 61.
15. AUREO DE TRAJANO (98-117). Catálogo del Museo Británico Trajan 351. Oro acuñado, 20 mm., rev. Pág. 61.
16. VELLON DENARO DE FEDERICO II. Acuñado en Brindisi, 1239. Museo Británico. Vellón acuñado, 18 mm. Pág. 61.
17. [a, b]. FOLLAR DE RAGUSA, c. 1350. Museo Británico. Bronce acuñado, 15,5 mm. Pág. 61.

18. MEDALLA DE CONSTANTINO I, *Urbs Roma*, 330-335. Museo Británico. Vellón acuñado, 20 mm. Pág. 63.
19. (a, b). ALESSANDRO SESTO; ALEJANDRO MAGNO, 1417. Hill 12. Berlín. Bronce acuñado, 21 mm. Pág. 63.
20. SESTERCIO DE TIBERIO. Carpentum. Museo Británico PCR 365. Latón acuñado, 34 mm., rev. Pág. 63.
21. MEDALLON DE JUSTINIANO (527-565). Reproducción por electrotipia (original destruido después del robo en París de 1831). Museo Británico. 83 mm., rev. Pág. 63.
22. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Anverso. Bronce. 1455. Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid. Pág. 69.
23. LA ANUNCIACION, DESNUDOS FEMENINOS. Rotterdam, Museo Boymans -van Beuningen. Pluma y punta de plata sobre papel. (22,2X16,6 cm.). 1424?. Pág. 88.
24. RETRATO DE UNA PRINCESA D'ESTE. Paris, Louvre. Témpera sobre tabla (43X30 ca.). 1435-40. Pág. 90.
25. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. Anverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Pág. 91.

26. CABALLERO Y DAMA. Chantilly, Museo Condé. Pluma, punta de plata y acuarela. (27,2X19,3 cm.). Pág. 92.
27. DETALLES DE INDUMENTARIA Y TRAJES. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. Anverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Arq. Nacional. Madrid. Pág. 94.
28. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle). Bronce. 1443. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 94.
- f RASGOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES EN LAS MEDALLAS DE PISANELLO. Págs. 97-102.
29. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Reverso. (Detalle). Bronce. 1445. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 105.
30. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. Anverso. (Detalle). Uniface. Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 105.
31. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1443. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 106.
32. MEDALLA DE VITTORINO DA FELTRE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1446/47. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 106.
33. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1443. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 108.

34. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA. Reverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 108.
35. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1443. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 109.
36. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle). Bronce. 1443. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 109.
37. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Anverso. (Detalle). Bronce. 1445. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 112.
38. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle). Bronce. 1443. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 112.
39. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle). Bronce. 1443. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 113.
40. MEDALLA DE ALFONSO V DE ARAGON. Anverso. (Detalle). Plata. 1449. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 113.
41. HERRAMIENTAS PARA GRABAR MEDALLAS. Grabado de la *Enciclopedia*. París. 1751-1780. Pág. 127.
42. HERRAMIENTAS PARA GRABAR MEDALLAS. Grabado de la *Enciclopedia*. París. 1751-1780. Pág. 128.

43. PRENSA DE VOLANTE. Grabado de la *Enciclopedia*. París. 1751-1780. Pág. 129.
44. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Anverso. (Detalle). Bronce. 1440-41. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 154.
45. ARBOL DE CERA I. Pág. 159.
46. ARBOL DE CERA II. Pág. 160.
47. ARBOL DE CERA III. Pág. 161.
48. COLADA DEL BRONCE. Pág. 162.
49. CAJA PARA FUNDICION A LA ARENA. Pág. 164.
50. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle). Bronce. 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 168.
51. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle). Bronce. 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 168.
52. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle). Bronce. 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 169.
53. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle). Bronce. 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 169.

54. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle). Bronce. 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 170.
55. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle). Bronce. 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 170.
56. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Anverso. (Detalle). Bronce. 1441. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 172.
57. 58. MEDALLA DE ALFONSO V DE ARAGON. Dos detalles del Anverso. Plata. 1449. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 174.
59. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. Bronce. 1443. Fotografía tomada de R. CHIARELLI, (op. cit., p.66). Pág. 176.
60. 61. DOS EJEMPLARES DE UNA MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reversos. (Detalle). Bronce. 1443. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 177.
62. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. Reverso. (Detalle). Bronce. 1449. Museo F. N. M. T. Madrid. Pág. 180.
63. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. Anverso. (Detalle). Bronce. 1449. Museo F. N. M. T. Madrid. Pág. 180.
64. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. Anverso. (Detalle). Bronce. 1449. Museo F. N. M. T. Madrid. Pág. 181.

65. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. Reverso. (Detalle). Bronce. 1449. Museo F. N. M. T. Madrid. Pág. 181.
66. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. Reverso. (Detalle de la firma). Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 188.
67. MEDALLA DE GIANFRANCESCO I GONZAGA. Reverso. (Detalle de la firma). Bronce. 1395-1444. (Ilustr. tomada de R. CHIARELLI, op. cit., p. 57). Pág. 188.
68. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalle de la firma). Bronce. 1441. (Ilustr. tomada de R. CHIARELLI, op. cit., p. 59). Pág. 191.
69. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle de la firma). Bronce. 1441-44. (Ilustr. tomada de Jones, op. cit. p. 19). Pág. 191.
70. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Anverso. (Detalle de un punto). Bronce. 1441. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 194.
71. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. Anverso. (Detalle de puntos y letras). Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 194.
72. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Anverso. (Detalle de ligadura). Bronce. 1455. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 195.
73. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle de letras). Bronce. 1441-44. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 195.

74. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Anverso. Detalle de letras y ligaduras. Bronce. 1455. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 196.
75. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. (Anverso). Detalle de ligaduras. Bronce. 1441. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 196.
76. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Anverso. Detalle de la letra "U" como ejemplo característico de representación en "V". Bronce. 1455. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 201.
77. 78. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO DE MALATESTA. Anverso. Bronce. 1455. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Dos detalles de la misma medalla de Pisanello en donde se aprecia el empleo de la letra "U" como carácter en "V" (arriba), y abajo un ejemplo de punto empleado por el artista. Pág. 202.
79. MEDALLA DE GIOVANNI VIII PALEOLOGO. Anverso. Bronce. 1438. Fotografía tomada de R. CHIARELLI (op. cit., p. 54). Pág. 206.
80. MEDALLA DE GIOVANNI VIII PALEOLOGO. Reverso. Bronce. 1438. Fotografía tomada de R. CHIARELLI. (op. cit., p. 55). Pág. 207.
81. DOS CABALLOS CON SILLAS DE MONTAR Y ARREOS, UNO DE ELLOS TRES CUARTOS DE FRENTE, CON LA NARIZ ABIERTA, EL OTRO POR ATRAS EN ESCORZO. Pluma y lápiz sobre papel. 20 X 16,5 cm. Louvre, Vallardi 2468, fol. 277. Pág. 212.

82. LETRAS ARABES, FIGURAS DE ORIENTALES, CABEZA DE CABALLO, CABALLERO, (Detalle), París, Louvre (N. M. I. 1062 a). Tinta y pincel sobre papel, 19,9 X 29 cm. 1438?. Pág. 213.
83. MEDALLA DE GIANFRANCESCO I GONZAGA. Anverso. Bronce. 1395-1444. Fotografía tomada de R. CHIARELLI (op. cit., p. 56). Pág. 215.
84. MEDALLA DE GIANFRANCESCO I GONZAGA. Reverso. Bronce. 1395-1444. Fotografía tomada de R. CHIARELLI (op. cit., p. 57). Pág. 216.
85. CABALLO, EN ESCORZO DESDE ATRAS, TRES CUARTOS A LA IZQUIERDA, CON LA COLA ENLAZADA. Pluma y lápiz sobre papel. 19,2 X 11,8 cm. Louvre, Vallardi 2444, fol. 231. Pág. 221.
86. CABALLEROS EN UN PAISAJE MONTAÑOSO. Pluma y trazos de lápiz sobre papel teñido de rojo. 25,6X19 cm. Louvre, Vallardi 2595, fol. 101 v. Pág. 222.
87. 88. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO, (Anverso y Reverso). Bronce. 1441. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 224.
89. 90. MEDALLA DE NICCOLÒ PICCININO. Reverso. (Detalles). Bronce. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 230.
91. BUSTO DE PERFIL A LA IZQUIERDA DE NICCOLÒ PICCININO. (Atribuido a Pisanello). Pluma y lápiz sobre papel. 16X23 cm. Louvre, Vallardi 2482, fol. 87. Pág. 231.

92. 93. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. (Anverso y Reverso). Bronce. 1440-41. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 233.
94. PERFIL DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Lápiz y papel. 28,9X19,6 cm. Louvre, Vallardi (N. 2483). París. Pág. 237.
95. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Anverso (detalle). 1441. Bronce. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 238.
96. 97. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Anverso (detalles). 1441. Bronce. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 239.
98. 99. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Reverso (detalles). 1441. Bronce. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Pág. 240.
100. CABALLO CON ARREOS Y SILLA DE MONTAR, VISTO EN TRES CUARTOS, MARCADO A LA DERECHA DE LA CADERA. Lápiz y pluma sobre papel. 20X16,5 cm. Louvre. Vallardi 2378, fol. 171. Pág. 241.
101. 102. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Reverso (detalles). 1441. Bronce. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 242.
103. MEDALLA DE FILIPPO MARIA VISCONTI. Reverso (detalle). 1441. Bronce. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 243.
104. 105. MEDALLA DE FRANCESCO SFORZA. (Anverso y Reverso). Bronce. 1441. Civici Musei del Castello. Milán. Pág. 245.

106. CABEZA DE CABALLO DE FRENTE, CON LA BRIDA COLGANDO. Lápiz y pluma sobre papel. 26,9X16,8 cm. Louvre, Vallardi 2360, fol. 149. Pág. 249.
107. CABEZA DE CABALLO DE PERFIL A LA IZQUIERDA, CON BRIDA. Lápiz y pluma sobre papel. 23,5X16 cm. Louvre, Vallardi 2355, fol. 144. Pág. 250.
108. CABEZA DE CABALLO DE PERFIL A LA IZQUIERDA, CON BRIDA Y ELEGANTES ARREOS. Lápiz y pluma sobre papel. Louvre, Vallardi 2361, fol. 150. Pág. 251.
109. CABEZA DE CABALLO DE PERFIL A LA DERECHA, CON BRIDA COLGANDO. Pluma y trazos de lápiz sobre papel. 22,5X17,9 cm. Louvre, Vallardi 2358, fol. 147. Pág. 252.
110. 111. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (Anverso y Reverso). Bronce. 1441-43. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 254.
112. RETRATO DE LIONELLO D'ESTE. Temple sobre tabla. 1441. 28X19 cm. Bergamo. Accademia Carrara. Pág. 261.
113. SEIS AHORCADOS, DAMA DE PERFIL, NIÑO DE FRENTE. Lápiz y pluma sobre papel. 28,3X19,3 cm. Londres. British Museum (N. 1859. 9. 15. 441). Pág. 262.
114. 115. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (Detalles). Bronce. 1441-43. Museo Arq. Nacional. Madrid. Pág. 263.

116. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle). Bronce. 1441-43. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 264.
117. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1441-43. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 117.
118. 119. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (Anverso y Reverso). Bronce. 1444. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 267.
120. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso. (Detalle). Bronce. 1444. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 272.
121. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1444. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 273.
122. 123. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso y Anverso. (Detalles). Bronce. 1444. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 274.
124. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1444. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 275.
125. 126. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso y Reverso. Bronce. 1441-44. (Ilustración tomada de Chiarelli, (op. cit., p. 97). Pág. 277.
127. LA LUJURIA. Pluma y bistre sobre papel preparado en rojo. 1420-30?. 12,9X15,2 ca. Viena, Albertina (N. 24018 r). Pág. 280.

- 128, 129. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. (Anverso y Reverso). Bronce. 1441-43. Museo
Lázaro Galdiano, Madrid. Pág. 282.
- 130, 131. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso (Detalles). Bronce. 1441-44. Museo
Lázaro Galdiano, Madrid. Pág. 285.
132. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1441-44. Museo
Lázaro Galdiano, Madrid. Pág. 286.
- 133, 134. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso y Reverso. (La ilustración del
anverso ha sido tomada de Chiarelli (op. cit., p. 97) y la del reverso de
Jones (op. cit., p. 19). Pág. 288.
- 135, 136. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso y Reverso. Bronce. 1441-44. Museo
Arqueológico Nacional, Madrid. Pág. 292.
- 137, 138. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Anverso (arriba) y Reverso (izquier.),
(Detalles). Bronce. 1441-44. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Pág.
296.
139. MEDALLA DE LIONELLO D'ESTE. Reverso (Detalle) Bronce. 1441-44. Museo
Arqueológico Nacional, Madrid. Pág. 297.
- 140, 141. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Anverso y Reverso. Bronce.
1445. Museo Nazionale del Bargello, Florencia. Pág. 111. Pág. 299.

- 142, 143. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Anverso y Reverso). Bronce. 1445. (Chiarelli, op.cit.,p.69). Pág. 304.
144. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Anverso. (Detalle). Bronce. 1445. F.N.M.T. Madrid. Pág. 308.
145. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Reverso. (Detalle). Bronce. 1445. F.N.M.T. Madrid. Pág. 308.
146. MEDALLA DE SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA. Reverso. (Detalle). Bronce. 1445. F.N.M.T. Madrid. Pág. 309.
147. MEDALLA DE DOMENICO NOVELLO MALATESTA. Anverso. Bronce. 1445. Museo Nazionale del Bargello. Florencia. Pág. 311.
148. MEDALLA DE DOMENICO NOVELLO MALATESTA. Reverso. Bronce. 1445. Museo Nazionale del Bargello. Florencia. Pág. 312.
- 149, 150. MEDALLA DE VITTORINO DA FELTRE. Anverso y Reverso. Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 317.
151. MEDALLA DE VITTORINO DA FELTRE. Reverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 322.
- 152, 153. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA. Anverso y Reverso. Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 324.

154. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA, Anverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 328.
155. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA, Reverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 329.
156. 157. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA, Reverso y Anverso. (Detalles). Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 330.
158. 159. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA, Reverso. (Detalles). Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 331.
160. MEDALLA DE LUDOVICO III GONZAGA, Reverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Lázaro Galdiano. Madrid. Pág. 332.
161. 162. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA, Anverso y Reverso. Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 334.
163. 164. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA, Reverso. (Detalles). Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 339.
165. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA, Reverso. (Detalle). Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 340.
166. 167. MEDALLA DE CECILIA GONZAGA, Anverso y Reverso. (Detalles). Bronce. 1447. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 341.

168. CABRA. The Devonshire Collections, Chatsworth. 97X125 mm. Ilustración tomada de Jones (op. cit., p. 23). Pág. 342.
169. MEDALLA DE BELLOTO CUMANO. Anverso. Bronce. 1447. Musei Civici del Castello. Milán. (imagen tomada de FOSSI TODOROW, *L'italia dalle origini a Pisanello*, Fratelli Fabbri, Milano. 1970, fig. 176). Pág. 344.
170. MEDALLA DE BELLOTO CUMANO. Reverso. Bronce. 1447. Musei Civici del Castello. Milán. (imagen tomada de FOSSI TODOROW, *L'italia dalle origini a Pisanello*, Fratelli Fabbri, Milano. 1970, fig. 177). Pág. 345.
171. 172. MEDALLA DE PIER CANDIDO DECEMBRIO. Anverso y Reverso. Bronce. 1447-48. Museo Cristiano. Brescia. (Imágenes tomadas de FOSSI TODOROW, *L'italia dalle origini a Pisanello*, Fratelli Fabbri, Milán. 1970), figs. 178-179). Pág. 349.
173. MEDALLA DE PIER CANDIDO DECEMBRIO. Anverso. Bronce. 1447-48. (Ilustración tomada de Chiarelli (op. cit., p. 72). Pág. 352.
174. 175. MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Anverso y Reverso. Bronce. 1449. Museo Nazionale del Bargello. Florencia. (Imágenes tomadas de Chiarelli (op. cit., p. 76). Pág. 354.
176. CAZA DEL JABALI. Sarcófago de Adone (detalle). Arte romano, siglo II d. C., Mantua, Palacio Ducal. Pág. 358.

177. ESCENA DE LA CAZA DEL JABALI DEL SARCOFAGO DE ADONE. Punta de plata, pluma y tinta marrón sobre pergamino. 1358. 189X118 mm., Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ, Berlín. (Proviene de la colección Legrand, Chennevières). Pág. 359.
178. MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA, Reverso (Detalle). Bronce. 1449. Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Pág. 360.
179. JABALI. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Lápiz y pluma sobre papel. 1430-40?. (N. PD. 124-1961). 97X16,7 mm. Pág. 361.
180. ESTUDIO PARA EL "VENATOR INTREPIDUS". Lápiz y pluma sobre papel. 1449. Louvre, Vallardi, 2306, fol. 61. Pág. 362.
181. JABALI. Lápiz y pluma sobre papel. 1430-40?. Louvre, Vallardi, 2417, fol. 210. Pág. 363.
182. 183. MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Anverso y Reverso. Bronce. 1449. (Ilustr. tomada de Chiarelli, op. cit., 75). Pág. 365.
184. ARMAS DE FUEGO. TRES YELMOS. Pluma y trazos de lápiz sobre papel. 28X20,7 cm. Louvre, Vallardi (N. 2295 r.). Pág. 370.
185. DOS ESTUDIOS DE AGUILAS. Lápiz y pluma sobre papel. Louvre, Vallardi (N. 2485 fol. 258). Pág. 371.

186. ESTUDIO PARA LA MEDALLA *LIBERALITAS AUGUSTA*. Lápiz y pluma sobre papel. 109X143 mm., Louvre, Vallardi (N. 2307, fol. 61). Pág. 372.
187. MEDALLA DE ALFONSO V DE ARAGONA. Anverso (Detalle). Plata. 1449. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 374.
188. MEDALLA DE ALFONSO V DE ARAGONA. Reverso (Detalle). Plata. 1449. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 375.
189. 190. MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Anverso y Reverso. Bronce. 1449. (Ilustr. tomada de Chiarelli op. cit., 77). Pág. 376.
191. ESTUDIO PARA LA MEDALLA DE ALFONSO V D'ARAGONA. Pluma y papel. 1448-49. 16,5X14,2 cm. Louvre. Vallardi (N. 2486). Pág. 382.
192. ALFONSO V D'ARAGONA. Plaqueta octogonal (8,88 x 5,9 mm.). Representa al rey de perfil a la derecha, y con la corona bajo él. inscrito: ALFO S REX. Pág. 384.
193. ALFONSO V D'ARAGONA DE PERFIL. Pluma y trazos de lápiz negro. 28X21,2 cm. Louvre, Vallardi (N. 2481 anv.). Pág. 384.
194. ALFONSO V D'ARAGONA (Dos ejemplares, con anverso y reverso en ambos). Bronce. 25 mm. de diámetro. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Pág. 385.

195. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. Anverso. Bronce. 1449. Museo Nazionale del Bargello. Florencia. Pág. 387.
196. MEDALLA DE INIGO D'AVALOS. Reverso. Bronce. 1449. Museo Nazionale del Bargello. Florencia. Pág. 388.
197. PAISAJE CON COLINAS Y CONSTRUCCIONES GÓTICAS. Papel rosado y tinta. 1441?. 19,5X26,6 cm. Louvre. Vallardi (N. 2280). Pág. 394.
198. ESTUDIO PARA MEDALLA DE DANTE ALIGHIERI. Uniface. Bronce. 35 mm. de diámetro. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. Pág. 401.